

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Lenka Bučilová

ZORKA SÁGLOVÁ

Diplomová práce
Praha 2008

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Oponent diplomové práce: PhDr. Magdalena Juříková

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a zdrojů.

V Praze dne 20. dubna 2008

Lenka Bučilová

Ráda bych poděkovala Věře Jirousové za podnět k této práci, Magdaleně Juříkové za ochotně poskytnuté informace, Marii Klimešové za inspirativní a pečlivé vedení a především Janu Ságlovi, který byl mým největším, trpělivým a nadšeným zdrojem informací. Mé velké díky patří také mým blízkým za jejich podporu a pochopení.

OBSAH

ÚVOD	7
LITERATURA	9
ŽIVOTOPIS	12
INFORMELNÍ PRÁCE	17
KONSTRUKTIVNÍ TENDENCE A ATLASOVÁ VAZBA.....	20
AKCE	27
TAPISÉRIE	38
SYMBOL KRÁLÍKA A ZAJÍCE	42
DÍLA S MOTIVEM KRÁLÍKA	47
KRÁLIČÍ STRUKTURY	47
RAZÍTKOVÉ KRESBY	49
AKČNÍ KRESBY	52
OBRAZOVÉ CITACE.....	54
JIN-JIN.....	60
NĚKOLIK POZDĚJŠÍCH PROJEKTŮ A AKCÍ.....	62
NALEZENÁ ZOBRAZENÍ.....	66
MALBY NA DAMAŠKU.....	74
PRÁCE S NALEZENÝMI PŘEDMĚTY.....	81
FOTOGRAFIE.....	85
ZÁVĚR	91
PRINCIPY TVORBY	91
KONTEXT TVORBY ZORKY SÁGLOVÉ – SHRNUÍ PARALEL A MOŽNÝCH VLIVŮ.....	99
ŽENSKÉ UMĚNÍ.....	105
SOUŽITÍ S FOTOGRAFEM JANEM SÁGLEM.....	107
PŘÍLOHY	110
ROZHOVOR VĚRY JIROUSOVÉ SE ZORKOU SÁGLOVOU. Výtvarné umění, 1/1993, s. 49.	110
RESUME	114

PŘEHLEDY.....	116
AKCE.....	116
SAMOSTATNÉ VÝSTAVY.....	116
SPOLEČNÉ VÝSTAVY.....	117
ZASTOUPENÍ VE VEŘEJNÝCH SBÍRKÁCH.....	120
LITERATURA	121
PUBLIKACE	121
ČLÁNKY	122
KATALOGY	125
ROZHOVORY	128
VYOBRAZENÍ.....	128
DALŠÍ POUŽITÁ LITERATURA	128
SEZNAM BAREVNÝCH VYOBRAZENÍ.....	130
SEZNAM ČERNOBÍLÝCH VYOBRAZENÍ.....	131
KATALOG VYOBRAZENÍ.....	138

ÚVOD

Když jsem se na podzim roku 2006 sešla s paní Věrou Jirousovou, abych jí položila několik otázek k tématu, na kterém jsem tehdy pracovala, měla jsem velkou trému. Do té doby pro mě jediným zdrojem informací byly jen knihovny a archivy. Tentokrát jsem ale psala o událostech, jejichž pamětníci stále žijí, a já se těchto pamětníků mohla ptát. Netušila jsem tehdy, že rozhovor bude nejen příjemný, ale dokonce i plodnější, než jsem očekávala, a já při něm přijdu na téma své diplomové práce (a rozhovory s pamětníky se napříště stanou mým nejdůležitějším zdrojem informací).

Měla jsem tehdy ještě v živé paměti velkou retrospektivní výstavu Zorky Ságlové ve Veletržním paláci z jara téhož roku, a tak pro mě bylo velkým překvapením, když jsem zjistila, že, navzdory tak významné akci, žádná monografická studie zpracovávající její dílo poctivě ve všech jeho oblastech a souvislostech neexistuje. Jistě, krásně zpracovaný katalog z této výstavy obsahuje hned tři studie různých autorů, které mají svou nepopiratelnou hodnotu, přesto jsou však stále pouze selektivním zpracováním díla, zabývajícím se jen určitými etapami nebo díly a v některých momentech se navíc nutně překrývají.

Měla jsem to obrovské štěstí, že jsem mohla požádat o pomoc pana Jana Ságla, manžela Zorky Ságlové, který byl mému záměru od počátku nakloněn a byl ochoten donekonečna vyprávět a vysvětlovat vše, co jsem v tištěných pramenech nenašla.

Oproti většině autorů, kteří o Zorce Ságlové kdy psali, jsem cítila velký hendikep v tom, že mi chybí některé souvislosti, které oni načerpali mimoděk už tím, že žili v době, o které píší. Snad ale právě toto může být na druhé straně mým přínosem, neboť jsem si vše musela znovu zjišťovat a

ověřovat, což je, jak věřím, jediná cesta k odstranění vžitých nepřesností a omylů. Na několik takových případů jsem byla upozorněna hned zpočátku a doufám, že moje práce tyto omyly jednou provždy vysvětlí a odstraní.

Co ale pro mne při výběru tohoto tématu bylo nejdůležitější je mé vlastní zaujetí dílem Zorky Ságlové, můj obrovský respekt a obdiv k její výjimečné osobnosti a především spřízněnost pohledu na některé věci, kterou jsem začala při prozkoumávání jejího díla pociťovat a díky které je mi čím dál tím bližší.

LITERATURA

Jak už jsem zmínila v úvodu, literatura zabývající se dílem Zorky Ságlové sice existuje (a v katalogu vydaném u příležitosti její velké výstavy ve Veletržním paláci¹, který zpracovala Magdalena Juříková, je jí vypsáný celkem úctyhodný seznam) stále se ale jedná pouze o více či méně časově i výběrem zlomku díla omezené studie. Považuji proto za účelné zrekapitulovat nejdůležitější příspěvky alespoň těch několika autorů, kteří se touto umělkyní systematictěji zabývali.

Ač i sami autoři tří studií obsažených právě ve zmiňovaném katalogu Národní galerie připouštějí, že ani jejich stati nepokrývají dílo Zorky Ságlové v úplnosti, byl právě zde učiněn nejvýraznější pokus tuto mezeru zaplnit. Milan Knížák, Jiří Valoch a Marek Pokorný se zde každý ze svého pohledu snaží zachytit ty pro ně nejpodstatnější momenty v autorčině tvorbě i způsobu, jakým byla vnímána a přijímána. Především J. Valoch a M. Pokorný ve svých časopiseckých článcích a textech pro dílčí katalogy psali o Zorce Ságlové několikrát, většinou v souvislosti s právě probíhající výstavou², zde však získali prostor pro celkový pohled. Navíc katalog obsahuje reprezentativní fotodokumentaci napříč celou autorčinou tvorbou z archivu Jana Ságla.

Zhruba o deset let dříve se v katalogu k výstavě v Galerii výtvarného umění v Litoměřicích³ o podobné zhodnocení pokusila i dlouholetá přítelkyně Zorky Ságlové Milena Lamarová, která spolu s Ivanem M.

¹ Knížák, Milan (ed.): Zorka Ságlová, Národní galerie v Praze, Praha 2006, 27. 1. -9. 4. 2006.

² Za všechny alespoň: Valoch, Jiří: Výstava Nová citlivost, sborní textů, GVV Litoměřice 1994, s. 5.

Valoch, Jiří: Metafory (většinou) krajin, Ateliér, 2002/3, s. 5.

Pokorný, Marek: Králíci patří do galerie, Prostor, 5.9.1992, s. 8.

Pokorný, Marek: Tvorbu Zorky Ságlové zakládá měkký, ženský princip, MF Dnes, 13.10.1995, s. 19.

³ Lamarová, Milena: Zorka Ságlová 1965-1995, GVV Litoměřice 1995.

Jirousem⁴ a Jindřichem Chalupeckým⁵ patřila k těm několika historikům umění, kteří o této autorce psali už v šedesátých letech.

Také Věra Jirousová sledovala tvorbu Zorky Ságlové od počátku a zejména v devadesátých letech se opakovaně věnovala mytologii králíka v jejím díle stejně jako pozdějším vizuálním citacím z historie umění.⁶

Především na přelomu devadesátých let se její tvorbě věnovali také Jana a Jiří Ševčíkovi, kteří ji uváděli do souvislostí s tehdejší společenskou a politickou situací přinášející zásadní změny.⁷ Navíc ji zařadili do mezinárodního dění svou zmínkou v textu ocitovaném v knize „Performance Ritual Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa“⁸.

Ještě významnější je však zařazení Zorky Ságlové do velkorysé publikace doprovázející stejně velkorysou výstavu Out of Action v Los Angeles, Vídni, Barceloně a Tokyu.⁹ Byla sem vybrána jako jedna ze čtyř zástupců českého akčního umění¹⁰ a byla dokonce přizvána, aby zde osobně vystoupila¹¹.

Během devadesátých let se ve svých člancích Zorkou Ságlovou zabývala také Vlasta Čiháková-Noshiro¹² a na přelomu tisíciletí především Magdalena Juříková¹³, která se věnovala zejména nejméně reflektované tvorbě posledního období.

V souhrnných publikacích o českém umění druhé poloviny dvacátého století je většinou jen stručně zmiňována a to především opět v souvislosti

⁴ Jirous, Ivan M.: Mesaliance či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním?, Výtvarná práce, 1968/3, s. 8.

Jirous, Ivan M.: Pocta Gustavu Obermanovi, Výtvarná práce, 1970/7, s. 2.

⁵ Chalupecký, Jindřich: Umění v našem věku, Výtvarné umění, 1970/2, s. 70 a 73.

⁶ Jirousová, Věra: Velký malý králík – k výstavě Zorky Ságlové, Ateliér, 1990/14, s. 4.

Jirousová, Věra: Jin a jang a neznámé kódy, Lidové noviny, 17.4.1997, s. 10.

⁷ Ševčíkovi, Jana a Jiří: Realita nebo iluze?, Výtvarná kultura, 1990/3, s. 36.

⁸ Ševčíkovi, Jana a Jiří: Performance von unten – Tchechoslowakei, in: Performance Ritual Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa, Prestel, München – New York 1993, s. 64-65.

⁹ Kristine Stiles: Uncorrupted Joy: International Art Actions, in: Out of Action, MoMA and Thames & Hudson, New York 1998, s. 302.

¹⁰ Dalšími třemi byli Milan Knížák, Petr Štembera a Jan Mlčoch. Zmiňována je zde především akce Seno – sláma ve Špálově galerii v roce 1969.

¹¹ Kromě přednášky mezi tak známými umělci jako je Hermann Nitsch či Daniel Spoerri, vystoupila také spontánně s performancí „Chudáčku Bene“ vzniklou jako reakce na performanci Bena Vautiera.

¹² Např. Čiháková-Noshiro, Vlasta: Máš toho králíka ráda? In: Ateliér 1992/24, s. 16.

¹³ Např. Juříková, Magdalena: Za Zorkou Ságlovou, Ateliér, 2003/25-26, s. 3.

s její akční tvorbou.¹⁴ Více prostoru jí věnuje snad jen Pavlína Morganová ve své knize „Akční umění“.¹⁵

Na závěr bych ještě chtěla připomenout dvě nejnovější publikace. Formátem drobný, ale obsahem zdařilý katalog výstavy Zorky Ságlové v Galerii Bedikta Rejta v Lounech¹⁶, do nějž se vešly i dva již zmiňované texty Ivana Jirouse ze šedesátých let a který výběrem děl doplňuje a obohacuje to, co bylo z díla Zorky Ságlové dosud veřejně prezentováno. Druhým je útlá, převážně obrazová, publikace „Hrdina civilizátor“ s textem opět Marka Pokorného¹⁷, která představuje velmi zajímavou fotografickou tvorbu Zorky Ságlové zaměřenou na všudypřítomný symbol králíka, jež byla poprvé k vidění na souhrnné výstavě v Národní galerii.

¹⁴ Valoch, Jiří: Umění akce, hnutí Aktual, happening. Také Zemánek, Jiří: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. Oboje in: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 250 – 251 a 509 – 510.

Klimešová, Marie: České výtvarné umění druhé poloviny 20. století, in: Alternativní kultura / Příběh české společnosti 1945-1989, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 2001, s. 390-391.

¹⁵ Morganová, Pavlína: Akční umění, Votobia, Olomouc 1999, s. 48-49, 54-55, 64-65, 93.

¹⁶ Zorka Ságlová, Galerie Benedikta Rejta, Louny, 27. 10. 2007 - 3. 2. 2008.

¹⁷ Pokorný, Marek: Byl. Je. (A bude.), in: Zorka Ságlová: Hrdina civilizátor, Kant, Praha 2006.

ŽIVOTOPIS

Zorka Ságlová se narodila v Humpolci na Českomoravské vrchovině 14. srpna 1942. Její otec Josef Jirous pocházel ze selského rodu z jižních Čech a jako nejstarší syn měl podle zvyku zdědit rodinné hospodářství. V mládí však utrpěl úraz, a tak bylo rozhodnuto, že půjde raději studovat a statek převezme jeho mladší bratr. Ten pak až do šedesátých let vzdoroval vstupu do JZD a v těžké práci musela alespoň příležitostně vypomáhat i širší rodina. Zorka Ságlová tedy vyrůstala v samozřejmém kontaktu s přírodou, jejími elementy a cykly stejně tak jako s respektem k zemědělské práci, kterou člověk do krajiny zasahuje a formuje ji.

Matka Zorky Ságlové Bohumila Jirousová, dívčím jménem Hodačová, se vyučila švadlenou. Později ale pracovala jako vychovatelka v dětském domově, stále však šila pro rodinu.

Vztah Zorky Ságlové s jejím o dva roky mladším bratrem Ivanem Jirousem byl hlavně v pozdější době komplikovaný a poznamenaný rozdílností povah, ale také přístupu k jejich práci i k životu vůbec. Ivan Jirous vystudoval dějiny umění na filozofické fakultě v Praze. Studium stačil dokončit ještě v roce 1968, ale většinu jeho dalšího působení coby výtvarného kritika, publicisty a především básníka mu znemožnil jeho otevřený odpor k režimu a následné perzekuce. Už koncem šedesátých let začala jeho spolupráce s rockovými hudebními skupinami The Primitive's Group a později především The Plastic People of the Universe. V sedmdesátých letech byl pak v souvislosti se svou činností v undergroundu několikrát vězněn.

Zorka Ságlová vystudovala jedenáctiletou střední školu (tj. všeobecné středoškolské vzdělání podobné dnešnímu gymnáziu) a předtím než se

mohla přihlásit na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, musela alespoň rok pracovat v některém výrobním podniku. Tuto nezbytnou praxi absolvovala v textilním podniku Bytex v Rumburku. Zde je třeba říci, že se v té době jednalo o nutnou podmínku přihlášky na vysokou školu a taková práce nevyžadovala žádnou zvláštní odbornou kvalifikaci. Není tedy pravdou, že se Zorka Ságlová vyučila tkadlenou, jak se někdy mylně uvádělo.

Nemalý vliv při jejím rozhodování a přípravě měl jistě i její o čtrnáct let starší bratranec – výtvarný teoretik a kritik Jiří Padrta. Jako jeden z mála měl tehdy možnost poznat světové umění z bezprostřední zkušenosti při cestách do zahraničí a dokonce se i s některými významnými umělci poznat osobně. Díky svým kontaktům, znalostem a přehledu o nejnovějším vývoji ve světě stejně jako citlivosti k různým výtvarným projevům se stal jednou z nejdůležitějších osobností své generace. Jak vzpomíná Jan Ságla, svou sestřenicí v jejích záměrech a práci vždy podporoval, aniž by však do nich záměrně zasahoval nebo ji ovlivňoval¹⁸.

Mezi léty 1961 až 1966 studovala Zorka Ságlová na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v textilním ateliéru u profesora Antonína Kybala. I když její volba padla na textilní ateliér zpočátku i z důvodů větší pravděpodobnosti přijetí, ukázalo se později toto rozhodnutí jako velmi šťastné. Antonín Kybal byl výtečným pedagogem a dokázal odhadnout, co jednotliví studenti potřebují. Kromě nezbytného zvládnutí základních dovedností a technik ponechal Zorce Ságlové volnost v jejím směřování.

Ještě během studia, v roce 1964, se provdala za fotografa Jana Ságla pocházejícího rovněž z Humpolce. O čtyři roky později se jim narodila dcera Alenka. Zdá se, že manželství těchto dvou lidí, kteří se vzájemně doplňovali a podporovali, znamenalo pro Zorku Ságlovou velkou oporu citovou, intelektuální a v době její největší izolace, kdy byla její díla všude odmítána, i nezanedbatelnou oporou finanční.

¹⁸ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 19. 10. 2007.

Už do roku 1962 se datují její první informelní obrazy, koncem studia pak začala malovat obrazy konstruktivní geometrické orientace. S těmi se následně představila na dvou důležitých výstavách – nejprve na *Konstruktivních tendencích* v roce 1966 v Jihlavě a o dva roky později na sérii výstav *Nová citlivost* v Brně, Karlových Varech a v Praze.

Velký zlom v její kariéře představovala výstava *Seno – sláma* v prestižní Špálově galerii v roce 1969, kde vystavovala v rámci dvou uměleckých manželských párů: Jiří Kolář – Běla Kolářová a Jan SágI – Zorka Ságlová. Když sem místo očekávaných uměleckých exponátů umístila kopky sena a balíky slámy a vojtěšky, se kterými mohli návštěvníci libovolně manipulovat, vysloužila si pohoršený odsudek nejen ze strany oficiálních orgánů a tisku, ale především téměř celé domácí umělecké i kritické obce a tento její počín se stal nejpádňejším důvodem následné téměř dvacetileté profesionální izolace.

Přesto na přelomu šedesátých a sedmdesátých let pokračovala v sérii akcí, kterou otevřela na jaře roku 1969 *Házením míčů do průhonického rybníka Bořín*. Těto a dalších akcí – *Pocta Gustavu Obermanovi, Kladení plín u Sudoměře* (oboje 1970) a *Pocta Fafejtovi* (1972) – se účastnili rovněž členové hudebních skupin The Primitive's Group a The Plastic People of the Universe. Především s první ze zmíněných skupin v té době také spolupracovala na kostýmním a scénickém ztvárnění jejich vystoupení.

Následovalo období, kdy se z již zmíněných důvodů byla nucena stáhnout do ústraní. Toto období jakéhosi společenského exilu vyvrcholilo obrácením se k zdlouhavé a náročné práci na tapisériích, především v cyklu tří rozměrných tapisérií dotýkajících se vybraných období v historii umění, které spolu s několika dalšími realizovala přibližně mezi léty 1976 až 1986. Při této práci se poprvé dotkla tématu králíka, který v dalších letech rozvinula v mnoha rovinách a souvislostech.

V roce 1982 se manželům Ságlovým poprvé podařilo získat povolení k výjezdu do zahraničí. Jejich cesty do ciziny se však staly častějšími teprve když Jan SágI získal práci jako fotograf pro Artcentrum, jedinou tehdejší

oficiální organizaci zabývající se vývozem českého umění do zahraničí. Při svých cestách, zejména po Německu a Francii, si, jak říká Jan Ságla, „léta ověřovali věci [které znali] z reprodukcí“¹⁹.

Zdá se, že cesty do zahraničí uvedly věci znovu do pohybu a Zorka Ságlová pomalu opouštěla zdlouhavou práci na tapisériích ve prospěch malby. Zpočátku šlo ovšem opět o časově náročný způsob práce, ve kterém navázala na svou tvorbu ze šedesátých let. Tentokrát ale chladný konstruktivní řád narušila dalším zpochybněním v podobě mnohonásobně se opakující králíčí figurky. Ke konci osmdesátých let (asi od roku 1987) zjednodušila proces malby drobných siluet použitím razítka a zároveň se začala zabývat také akčními kresbami vzniklými jako otisky paciček živých králíků, často doplněnými písemnými citáty vztahujícími se ke králíkovi a formujícími linii kresby, většinou opět s motivem králíka.

Od roku 1993 začala používat také vizuální citace z dějin umění, jejichž hrdinou byl opět především králík. Souběžně se ovšem zabývala i dalšími tématy. V cyklu *Jin-Jin* (1994 – 1995) využívala efektu zrcadlového obrazu a jeho překrývání. Ze studia odborných archeologických publikací vznikly obrazy *Krajin* (1993), cyklus *Deliramenta* (1995) inspirovaný přehledovými tabulkami hrnčířských značek a především poslední autorčin velký cyklus *Pavlov* (2001) vycházející z archeologických map, jejichž volně se vznášející linie opět evokují krajinu.

Od roku 1994 začínají vznikat obrazy malované na netradičním damaškovém podkladu. Autorka na něj opět často přenáší nalezená zobrazení nebo pracuje přímo v reakci na daný vzor a jeho strukturu. Nejvýraznějším cyklem tohoto okruhu je jemně, humorně provokativní cyklus *Sheilas* (1998 – 2001). I zde lze však kromě jiného vystopovat konstruktivní řád malovaných vertikál, který byl v díle autorky spojen se systémem atlasové vazby využívané právě při výrobě damašku.

¹⁹ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 19. 10. 2007.

Výčet díla by nebyl úplný ani bez drobných asambláží využívajících často předmětů dovezených jako upomínky z cest, projektů vytvořených speciálně pro určitou událost, výstavu apod. a v neposlední řadě také její nedávno objevené tvorby fotografické, zejména souboru *Hrdina civilizátor* (od roku 1982) prozrazujícího okouzlení a úžas autorky nad množstvím reinkarnací jejího věčného králičího průvodce.

Celé dílo se vyznačuje neobyčejnou kompaktností a zatvzeleností, se kterou Zorka Ságlová zkoumá svůj okruh témat, odbočuje a zase se obloukem vrací, aby vyčerpala všechny možnosti přístupů i významů daných problémů. Důsledně a disciplinovaně.

INFORMELNÍ PRÁCE

Úplné počátky samostatné tvorby Zorky Ságlové spadají ještě do období počátku jejích studií na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a týkají se zhruba dvou až tří let, tedy období mezi léty 1961 až 1963. V této době se zabývala poněkud svéráznou formou strukturální abstrakce a zkoumala při tom její možnosti formální a technické, zároveň se však ale po obsahové stránce stále více vzdalovala jejímu obvyklému pojetí. Tento soubor není svým objemem velký a na první pohled se zdá být jen odbočením od zbytku její tvorby, při bližším pohledu lze však již zde vysledovat některé motivy či způsoby přístupu, které se později vinou celou její další tvorbou.

Do této skupiny patří čtyři větší obrazy na lepence²⁰, jeden akvarel na plátně a série jedenácti menších obrazů na lepence s rozměry 10 x 15 cm.

Pro všechny tyto obrazy je určující zážitek krajiny, který se později objevuje v celé její další tvorbě, ať už svou faktickou přítomností v akcích v přírodě, fragmentálně v asamblážích z přírodních materiálů či jako asociace nebo náznak v cyklech citací nalezených v archeologických publikacích. Nejde samozřejmě o doslovná či záměrná zobrazení, jde pouze o pocit a možný podtext.

Zejména u série malých obrázků na lepence [6 - 16], vzniklých v rychlém sledu kolem roku 1962, je tento přístup zřejmý. Nevznikaly totiž na vertikálně upevněném plátně, ale na lepence formátu A4 položené na stole²¹. Už svou horizontální polohou tedy asociovaly krajinu a zásahy, které na něm autorka prováděla (zapalování nezaschlých vrstev barvy či pryskyřice, jejich hašení červeným vínem či záměrné stékání barev),

²⁰ Jak jsem se dozvěděla v rozhovoru s Janem Ságlem vedeného ve Středoklukách 9. 11. 2007, existoval ještě jeden obraz většího formátu z tohoto období, ten však zmizel neznámo kdy a jak.

²¹ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 9. 11. 2007.

evokovaly děje probíhající v krajině – hořící krajina, tekoucí řeka atd.²² Svým způsobem je můžeme chápat jako jakési akce v malém, test možností a přípravu na realizaci ve větším měřítku. Souvislost s pozdější akcí *Pocta Gustavu Obermanovi*, při které spolu s přáteli na zasněžené louce zapálila do kruhu rozmístěné igelitové pytle naplněné jutou a benzinem, aby tak vytvořila zvláštní negativní plastiku ve sněhu a poznamenala tak část krajiny, je zde zřejmá.

Zároveň v těchto formátově jednotných malbách poprvé použila pro ni tak charakteristického přístupu, kdy za předem určených pravidel hry (v tomto případě rozměrů jednotící masky) vybere pouze určitý výsek získaného „polotovaru“. Nikdy však ne větší, menší nebo nějak upravený.

Na rozdíl od těchto obrazů je v malbách většího formátu [2 – 4] z této doby použito více klasických malířských zásahů, někdy až lazurní malby, a jsou většinou malované olejovými barvami oproti převážně průmyslovým lakům na menších formátech. Také celkový přístup je zde méně experimentální a koketuje spíše se starší iluzivní malbou. Nelze se zde ubránit dojmu hloubky prostoru, ke kterému se ale dopracováváme postupně přes první dojem hutné informelní hmoty.

Speciální kapitolou je v této skupině obraz, v němž jsou použity prázdné skořápky z račích tělíček [5]. Ty na první pohled působí svou plasticitou a překvapivou cizorodostí jasně identifikovatelných připomínek zvířecí říše.²³ Zároveň vlastně představují první v řadě asamblážovaných prvků, které Zorka Ságlová využívala zejména v pozdější tvorbě v podobě nalezených přírodnin, a tedy další motiv dále rozvíjený v jejím díle. Tyto asamblážované prvky můžeme vnímat také jako kontrast fyzicky přítomných částí přírody proti zmiňované iluzivní krajině.

²² Rozhovor s Janem Ságlem, *Středokluky* 9. 11. 2007.

²³ Z našeho rozhovoru s Janem Ságlem (*Středokluky* 9. 11. 2007) vyplynula možnost vnímat tento obraz i symbolicky jako připomínku „středověkého zobrazení posledního soudu“, pekla, přišer. Jde samozřejmě pouze o dojem a nelze ho chápat doslovně, ale při bližším zkoumání zjistíme, že rozmístění různých částí těchto zvířecích schránek má v obraze svou rozpoznatelnou hierarchii a nejde zjevně o záměr čistě dekorativní.

Výjimečným v této skupině je i nejistě (rozpětím mezi celým obdobím 1961 až 1963) datovaný akvarelový obraz na tenkém lněném plátně [1]. Převažují v něm na rozdíl od ostatních obrazů tahy růžovou, modrou a černou barvou, které se rozpíjejí a slévají do sebe a pod nimiž místy prosvítá čisté bílé plátno.

Svým přístupem, typem malby i celkovým vyzněním jejích obrazů z tohoto období se Zorka Ságlová vymyká obvyklým existenciálním podtextům informelní malby, nejde jí o žádné soukromé trýzně ani veřejnou prezentaci vlastního nitra. Jak upozorňuje už Jiří Valoch ve svém textu v katalogu z Národní galerie, už jen použití asamblážovaných přírodních prvků „bylo v naprostém protikladu k potřebě artikulovat svá psychická mikrodramata i existenciální dramata, jak o to usilovali protagonisté Konfrontací“²⁴.

²⁴ Valoch Jiří: Cesta tvorby Zorky Ságlové, in: Zorka Ságlová, Národní galerie, 2006, str. 16.

KONSTRUKTIVNÍ TENDENCE A ATLASOVÁ VAZBA

Jako snad každý, kdo se kdy snažil něco pochopit tak dokonale, aby se to pak mohl pokusit vysvětlit někomu dalšímu, toužila jsem i já po souvislostech, příčinách a důsledcích a především a ze všeho nejvíc po kontinuitě. Jenže po prvním krátkém období tvorby blízké informelu přišel někdy mezi rokem 1963 a 1965²⁵ nečekaný obrat. Z neukázněných barevných skvrn volně se vznášejících prostorem obrazu bez zjevného řádu (určitým způsobem byl obraz strukturován a zracionalizován snad jen v malbě s račími skořápkami) se najednou stávají přesně dané a precizně provedené struktury z tisíců drobných přísně geometrických útvarů.

O důvodech a podnětech by se jistě dalo spekulovat. Například Milan Knížák ve své stati „Soukromý klášter“ zdůrazňuje systematickост a strukturovanost jako jednu ze zásadních charakteristik díla Zorky Ságlové.²⁶ Je v tom nesporně mnoho pravdy a jistě i v tomto obratu sehrály tyto vlastnosti svou velkou roli.

Neméně důležitým podmětem se ale zdá také stále větší informovanost o vývoji a podobných tendencích v zahraničí. Připomeňme, že nejbližším a značně fundovaným zdrojem těchto informací byl pro Zorku Ságlovou její bratranec Jiří Padrta, kterého pojily přátelské vztahy například s teoretikem francouzských nových realistů Pierrem Restanym a s umělci Armanem, Césarem a Martialem Rayssem. Zorka Ságlová také velmi obdivovala tehdy již nežijícího Yvese Kleina. Dalším uměleckým okruhem, ke kterému měli

²⁵ Podle datací posledních a prvních obrazů těchto období.

²⁶ „Její geometričnost spočívá spíše v systému tvorby než v používání geometrických vizuálních elementů. Dílo Zorky Ságlové působí jednotně, uceleně a systematicky. Je to asi proto, že strukturovanost v tom nejobecnějším slova smyslu, tzn. vytváření nejrůznějších strukturovaných celků patří k jejím základním výrazovým prostředkům a všechny vlivy, které působily na její práci, vždy prošly procesem nějaké strukturalizace.“ Knížák, Milan: Soukromý klášter, in: Zorka Ságlová, Národní galerie v Praze, 2006, s. 7 – 14.

tehdy blízko i jiní čeští umělci, byla roku 1961 v Düsseldorfu ustanovená skupina Zero (Heinz Mack, Otto Piene a Günter Uecker) a její další holandské a italské odnože.²⁷

Je patrné, že výměna informací se začínala zrychlovat a reakce na nové podněty světového umění na sebe nedaly dlouho čekat a stávaly se stále aktuálnějšími, až se i umělecký vývoj u nás stal zajímavým pro zahraniční umělce a teoretiky²⁸. Avšak vyjet za hranice a vidět díla známá jen z reprodukcí na vlastní oči bylo stále pro většinu autorů téměř nemožné a ani Zorka Ságlová nebyla výjimkou.²⁹

A tak v této době zrychleného vývoje i u nás přibývalo těch, kdo začali usilovat o obdobný způsob vyjádření. Že podobnou potřebu objektivizace měla i řada dalších soudobých autorů u nás dokazují za všechny další skupinové i monografické výstavy té doby alespoň dvě, kterých se jako nejmladší benjamínek zúčastnila i Zorka Ságlová. Byly to výstavy: *Konstruktivní tendence* organizovaná Jiřím Padrtou v Galerii Vysočiny v Jihlavě v roce 1966 (tento rok byl tedy pro autorku nejen rokem absolutoria na VŠUP, ale také rokem jejího prvního veřejného vystoupení) a *Nová citlivost*, na jejíž přípravě se podíleli Jiří Padrta, Vlasta Čiháková, Zdeněk Felix a Miroslav Lamač a která proběhla postupně v Domě umění v Brně (březen až duben 1968), v Oblastní galerii v Karlových Varech (květen až červen 1968) a konečně s podtitulem „Křižovatka a hosté“ a s mírně rozšířeným seznamem účastníků v červenci až srpnu 1968 v Mánesu v Praze³⁰.

Tato výstava představovala umělce, které sice spojovala obdobná tendence k racionalitě, objektivizaci a eliminaci literárních obsahů díla,

²⁷ Více např. Leinz, Gottlieb: *Malířství 20. století*, Praha 1996, s. 157 – 165.

²⁸ Například zmiňovaný Pierre Restany navštívil v šedesátých letech Prahu několikrát.

²⁹ I když Jan SágI v našem rozhovoru 9. 11. 2007 ve Středoklukách, ze kterého také vycházím při určení možných zahraničních vlivů na dílo Zorky Ságlové, tuto otázku odbyl větou, která myslím vystihuje frenetičnost dění v té době: „My jsme nejeli ven, protože jsme neměli čas.“ O tom, jak blízko měli v té době např. ke skupině Zero, Y. Keinovi či L. Fontanovi, se ve svém článku „Mesaliance či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním?“ zmiňuje i Ivan M. Jirous (Výtvarná práce, 1968/3, s. 8).

³⁰ Viz. Hlaváček, Josef: *Ohlédnutí za Novou citlivostí*, in: *Nová citlivost*, GVV Litoměřice 1994, červen – září, s. 5.

avšak při formálních řešení těchto problémů šel každý ze zúčastněných umělců svou vlastní velmi individuální cestou a to vedlo k velké pluralitě přístupů. Stejně tomu bylo i u Zorky Ságlové – určité momenty v její tvorbě ji přibližovaly tvorbě kolegů, zatímco jejich řešení ji naopak neodvratně vzdalovala. Jiří Valoch o tom říká: „Tato snaha ji spojovala s nejdůležitějšími představiteli /neo/konstruktivních tendencí u nás, kteří usilovali o vytvoření struktury uplatněním kombinatorických pravidel (Zdeňek Sýkora), o vytvoření variabilního díla (Radek Kratina), o minimalizaci obrazové skladby, zviditelňující určitý princip (Jan Kubíček), o uplatnění konkrétního prostoru a jeho artikulaci minimálním formováním (Karel Malich) či o vytvoření iluzivního prostoru repetitivní skladbou geometrických prvků (Vladislav Mirvald).“³¹

Nejdůležitějším takovým momentem je použití nalezených vzorů atlasové vazby a využití náhody při jejich překrývání. Aby bylo možné tento princip vysvětlit, je nutné si nejprve ujasnit, co to vlastně atlasová vazba je a jak funguje.

Využití tohoto postupu souvisí s autorčíným textilním školením v ateliéru prof. Antonína Kybala. Součástí výuky byla kromě volné tvorby také průprava k průmyslově vyráběné užité tvorbě. Bylo nutné, aby umělec dokázal svůj návrh zaznamenat natolik přesně, aby podle něj bylo možné toto dílo sériově vyrábět. K tomu se používá zakreslení na milimetrový papír, kde každý jednotlivý maličký čtvereček znamená přehození útkové nitě pod nebo nad osnovu, čímž se v jednobarevné látce vytváří kýžený vzor. Toto zakreslení navíc samozřejmě nepředstavuje celou plochu tkané látky (např. celý ubrus), ale pouze její část, tzv. raport. Čím menší tato část je a čím častěji se na tkanině opakuje, tím jednodušší je její výroba. V dnešní době se toto zakreslení převádí rovnou do počítače, který pak celý proces řídí, dříve se však podle nich vysekávaly karty z tvrdého kartonu, po kterých jezdil čtecí válec žakárového stavu a podle nichž nitě přehazoval.

³¹ Valoch, Jiří: Zorka Ságlová, Dům umění města Brna, 1992.

S množstvím takovýchto průmyslových milimetrových papírů a vysekaných karet se Zorka Ságlová setkala při své praxi v Bytexu Rumburk a Moravolenu Šumperk a zřejmě ji zaujaly svou zvláštní estetickou kvalitou.

Hovoříme-li tedy o využití textilní vazby v jejích dílech, máme na mysli přenesení systému těchto prázdných a plných bodů do struktury obrazu. To by ovšem nestačilo, protože Zorka Ságlová šla ještě dále a kromě těchto nalezených struktur vnesla do svých obrazů ještě moment náhody a hry tím, že tyto systémy překreslené na průhledný papír či fólii vzájemně posouvala přes sebe a tím překrývala. Z takto vzniklých kombinací si potom vybírala ty, které ji nějak zaujaly, a to pouze v určitém výseku, jehož velikost závisela na množství a velikosti prvků použitých ve struktuře obrazu (např. v červených obrazech z malých trojúhelníků je těchto bodů použito zřetelně více než u o něco pozdějších monochromních struktur složených z kruhů). A právě tento náhodou podmíněný princip hry ji nejvíce vzdaloval od většiny kolegů spoléhajících spíše na racionální kalkul.

Charakteristické pro způsob uvažování Zorky Ságlové přitom je, že právě tento druh textilní atlasové vazby si zvolila jako téma své diplomové práce. Výsledkem byl návrh na damaškový ubrus. K damašku jako takovému se vrátila v devadesátých letech, kdy jej využila jako podkladové plátno pro sérii maleb, v nichž právě barevnost a struktura vzorů této tkaniny hrály důležitou roli. Na druhé straně atlasové vazby jako abstraktního systému řazení prvků využila znovu ve svých králíčích strukturách už v letech osmdesátých. Tentokrát ovšem onu objektivní čistotu geometrické konstrukce záměrně znevážila a posunula ve významu použitím pečlivě malované a tisíckrát opakované králíčí figurky. Tato fascinující provázanost díla Zorky Ságlové svědčí o nesmírné promyšlenosti a jednotě jejího přístupu zaujala už Jiřího Valocha: „... de facto uchopila určitý syntaktický vzorec, důležitý pro textilní tvorbu, a tematizovala jej jako jeden z možných typů struktur, komunikovatelných v autonomní sféře geometrického abstraktního obrazu. A aby byl kruh skutečně uzavřen, tak zároveň předložila jako svou textilní diplomovou práci návrh dekoru, který je jednou

z variant struktur, jež používala ve svých malbách a jehož skladba je ovšem vizualizovanou skladbou této atlasové vazby. Tak se mohla zároveň stát i tématem textilního dekoru! To je doklad čistoty autorčina konceptuálního myšlení...“³²

Prvním obrazem, který vznikl právě na principu využití dvou atlasových vazeb a jejich vzájemných posunů, byla struktura z tisíců bílých, černých a žlutých trojúhelníků na červeném pozadí [17]. Toto dílo je jako jediné z této skupiny datováno již rokem 1965. Snad proto se zde překrývání dvou rastrů zdá ještě tak dobře čitelné. Ty zde tvoří strukturu symetrickou podle diagonální osy, avšak zrcadlově převrácenou. Velmi podobně je vytvořena i o rok pozdější struktura z černých a zelených trojúhelníků opět na červeném pozadí [18]. Místo předchozích dvou velkých trojúhelníků vyvstávají nyní v obraze dva velké částečně rozbité kosočtverce a osa se nyní zdá být svislá.

Hra na rozšifrovávání postupů se ale hroutí hned s dalším plátnem úctyhodných rozměrů (180 x 218 cm) z roku 1966 s názvem *Růžová struktura* [19]. Rozměry obrazu umožňují použití ještě většího množství prvků, tentokrát jsou však růžové trojúhelníčky na bílém pozadí rozprostřeny příliš „rovnoměrně“ a jejich systém lze vyzorovat jen s největším vypětím a soustředěním.

Poněkud jiná je skupina tří dalších pláten. To z roku 1966 [20] je díky užití dvou barev – bílé a šedé – ještě dobře čitelné. Tentokrát je pravidelný rastr z koleček narušován vychýlenými kolečky uvnitř malých čtverců, jejichž systém rozmístění je snad díky většímu měřítku jednotlivých prvků a tedy menší možnosti opakování už naprosto neidentifikovatelný.

Další dvě plátna z roku 1967 jsou monochromní. V zeleném plátně [21] je barva ještě přece jen lehce odstupňovaná a při soustředěném pozorování lze spatřit vystupující kosočtverec v celé šíři plátna, v bílé variantě [22] už si

³² Valoch, Jiří: Cesta tvorby Zorky Ságlové, in: Zorka Ságlová, Národní galerie, 2006, str. 16.

jen matně uvědomujeme stejný princip rozmístění koleček a čtverečků s kolečky jako u předchozích dvou obrazů.

Tento princip byl zopakován i u dvou reliéfů. V prvním, z roku 1966 a vytvořeném v mosazi a hliníku [23], je proraženo 11 x 11 kruhových otvorů v pravidelné síti a na ní jsou posléze aplikovány různé kombinace čtverečků s kolečky uvnitř tak, že opět není možné určit pravidla této hry.³³ O co jednodušší se to potom zdá u druhého reliéfu tvořeného dvěma na špičku postavenými čtverci plexiskla podloženého žlutě a zeleně nalakovaným dřevem [24]. Pravidelný rastr 7 x 7 koleček je zde narušen pouze v rozích a na čtyřech místech uprostřed a tyto dva kosočtverce se liší jen v poměru žluté a zelené plochy.

Potřeba realizovat své myšlenky trojrozměrně v této době zřejmě sílila, a tak Zorka Ságlová v dalším stupni vytvořila tři reliéfy na bílém plátně, na nichž okrouhlý motiv tentokrát vystupoval v podobě bíle natřených a pevně přichycených pingpongových míčků. V tom nejstarším, z roku 1967 [25], jsou míčky řazeny do dvou lehce vychýlených čtverců 3 x 3, v roce 1968 [26] do čtyř pravidelných skupin po sedmi a v posledním z roku 1969 [27] tvoří volnou strukturu po celé ploše plátna.

Ani to však nestačilo a v roce 1968 vznikly dva prostorové objekty, které jsou tvořeny kombinací elementárních geometrických těles. V prvním případě jde o asi tři čtvrtě metru vysokou žlutou krychli, kterou jako bychom sledovali právě ve chvíli, kdy z jednoho jejího rohu padají na zem bílé míčky [28]. Devět z nich je pevně připevněno k její horní desce nebo se sklouzávají po jejích hranách v jakémsi zastaveném pohybu. Zbývajících sedm bylo volně rozloženo v prostoru kolem v místech, kam by mohly přirozeně dopadnout, kdyby k naznačenému pohybu skutečně došlo.

Zajímavé je porovnání tohoto objektu s dílem Belgičana Pola Buryho z roku 1967 s názvem *18 Superimposed Balls*,³⁴ v němž použil 18 různých

³³ Toto dílo vyniká ušlechtilostí formy i použitého materiálu a dle mého názoru naznačuje, jak příhodné by bylo využití tohoto typu tvorby v užitém umění a designu, o což se Zorka Ságlová také později pokoušela při výrobě tapisérií, bohužel ale bezúspěšně.

³⁴ Na podobnost tohoto díla Zorky Ságlové s dílem Pola Buryho reprodukováném v knize Rosalind E.

velkých dřevěných koulí, které nahromadil na horní desku pravouhlého rovněž dřevěného útvaru. Koule jsou na sebe stejně jako u díla Zorky Ságlové naskládány velmi nestabilním způsobem, který vyvolává dojem, že se celý objekt co nevidět rozpadne. I další objekty tohoto sochaře využívají kontrastu koulí s hranatými prvky a pohrávají si s dojmem nestability. S dílem Pola Burryho se ale Zorka Ságlová seznámila až později a bylo jí od té doby velmi blízké.³⁵

Je zřejmé, že zde nešlo pouze o prostorovost těchto objektů, ale také o stále větší možnosti aktivity či přímo hry. Ta byla ještě dál rozšířena v dalším objektu, jehož základem je tentokrát více než metrová červená čtvercová deska, po níž je volně rozmístěno sedm žlutých míčků [29]. Zdánlivě volný pohyb míčků je ovšem omezen existencí sotva patrných mělkých prohlubní, do nichž míčky zákonitě sklouzávají a tak ani po dokonáném pohybu neopouštějí své ideální místo v kompozici.

Tyto objekty jsou obvykle interpretovány jako mezistupeň spojující autorčinu tvorbu vyvíjející se od malby přes reliéf a vrcholící na přelomu šedesátých a sedmdesátých let sérií akcí v přírodě – v tomto případě se uvádí především *Házení míčů do rybníka Bořín* v Průhonicích.

Jak mě však upozornil Jan SágI,³⁶ existuje ještě přímější spojení mezi objekty a pozdějšími autorčinými akcemi. Třetím jejím objektem, který vznikl v době *Nové citlivosti*, tedy v roce 1968, byla krychle tvořená 27 zelenými míči (tedy 3 x 3 x 3 míče). Jeden z rohových míčů byl „vypadlý“ a ležel volně vedle objektu. Tato plastika se do dnešních dnů nedochovala. Byly to totiž právě míče z této rozebrané plastiky, které Zorka Ságlová na jaře roku 1969 spolu s přáteli naházela do rybníka Bořín a společnou aktivitou tak vytvořili plastiku, na niž už neměla vliv pouze činnost člověka, ale také různé přírodní síly.

Krauss *Passages in Modern Sculpture* (Londýn 1977, s. 225) mě upozornila Marie Klimešová.

³⁵ Rozhovor s Janem Ságlem, 31. 3. 2008.

³⁶ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 9. 11. 2007.

AKCE

Jak už bylo naznačeno v předchozí kapitole, realizovala Zorka Ságlová na přelomu šedesátých a sedmdesátých let několik kolektivních akcí. Nebylo jich mnoho a každá z nich byla velmi odlišná od předchozích jak použitými prostředky, tak svým provedením a záměrem. Přesto však všechny společně představují jedno ze zásadních období v její tvorbě. Jsou pozoruhodné těsnou provázaností s její předcházející tvorbou a jsou jejím logickým rozvinutím stejně jako utvrzením stálé platnosti některých jejích klíčových motivů.

Zorka Ságlová samozřejmě nebyla jediná, kdo v té době cítil potřebu vyjádřit se prostředky a způsoby tvorby, které dnes shrnujeme pod hlavičku akčního umění. Ve světě se například už v padesátých letech podobnými aktivitami zabýval hudební skladatel John Cage se svými kolegy z Black Mountain College. Když později začal vyučovat na New School for Social Research v New Yorku (1957 – 1959), z okruhu jeho žáků, mezi nimiž jmenujme alespoň Allana Kaprowa, jednoho z prvních tvůrců toho, co bylo nazváno „environments“ a „happenings“, vzešlo mnoho umělců, kteří se na počátku šedesátých let stali členy mezinárodního hnutí Fluxus. Jeho hlavním iniciátorem se stal George Maciunas. Dalšími členy byli např. Name June Paik, Yoko Ono, Joseph Beuys, Ben Vautier, Daniel Spoerri a mnozí další. První akce Fluxu uspořádaná v AG Galery v New Yorku se datuje rokem 1961.

Tradičnímu evropskému a americkému uměleckému prostoru poněkud vzdálená, a přesto svým přístupem blízká obdobným hnutím, byla také japonská skupina Gutai, založená už v roce 1954. Jako další v tomto hrubém výčtu zmiňme ještě okruh vídeňských akcionistů v čele

s Hermannem Nitschem, jehož *Orgien Mysterien Theater* vzniklo také už v roce 1957.

Pro Zorku Ságlovou byli jedněmi z nejdůležitějších tvůrců tohoto zaměření francouzští Noví realisté a z nich především Yves Klein. Jeho „živými štětci“ (tedy těly nahých modelek namáčených v modré barvě) za zvuků monotónní symfonie veřejně provedené *Anthropométries de l'Epoque Bleue* z roku 1960 či *Skok do prázdna* z téhož roku představují jedny z nejznámějších počinů v této oblasti.

Na druhé straně spíše z prostředí minimalistického sochařství ve Spojených státech koncem šedesátých let vzešla tendence přenést uměleckou tvorbu do volné krajiny, pracovat s ní a s jejími elementy či naopak přenášet tyto prvky do prostoru galerií. K výrazným osobnostem tohoto směru nazývaného souhrnně land-art patří Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long, Michael Heizer a další.³⁷

V našem prostředí můžeme spatřovat jedny z prvních podobných tendencí například v díle Vladimíra Boudníka, který už od roku 1949 v rámci propagace myšlenek explosionalismu, jeho vlastního uměleckého směru, demonstroval svou obrazotvornost a budil tak zájem kolemjdoucích u oprýskaných zdí pražských ulic.

Dalším důležitým předchůdcem akčního umění u nás byl klub Šmidrů původně tvořený malíři Janem Koblasou a Bedřichem Dlouhým, sochařem Karlem Neprašem a hudebním skladatelem Rudolfem Komorousem. Jejich někdy až ztřeštěné akce plné humoru a ironie spojovaly v sobě od roku 1954 různá umělecká odvětví od výtvarných aktivit až po hudbu, tanec a divadlo.

Obdobným sdružením, které rovněž spojovalo zástupce různých uměleckých kategorií, se od poloviny šedesátých let stala Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu. Jedním z jejích vůdčích členů byl rovněž Karel Nepraš a Jan Steklík. K dalším členům patřili například i bratr a švagrová

³⁷ Více o vývoji světového umění ve zmiňovaných oblastech např. v: Morganová, Pavlína: Akční umění, Praha 1999, s. 7 – 16. Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979, New York 1998.

Zorky Ságlové, Ivan Jirous a Věra Jirousová. Právě díky jejich přítomnosti na některých akcích autorky byla Zorka Ságlová někdy rovněž nesprávně označována za členku této skupiny.

Za průkopníka akčního umění u nás je považován Milan Knížák. Jeho první asambláže z nalezených předmětů začaly vznikat před polovinou šedesátých let v ulicích Mariánských Lázní. Následně se skupinou Aktuálního umění (později Aktual) začal realizovat happeningy na Novém Světě v Praze, kde také bydlel. Tyto akce většinou vycházely z nějakým způsobem ozvláštněných obyčejných činností. Milan Knížák se vzápětí stává také členem zmiňovaného hnutí Fluxus.

Zajímavé jsou v této souvislosti i „návody“ Jiřího Koláře k provedení různých podobných akcí, které byly v roce 1965 otištěny v knize „Návod k upotřebení“. V této době vůbec je u nás patrná snaha o propojení různých oborů umělecké činnosti či alespoň o jejich přesahy. A to například i v dílech dalších umělců vystavujících v roce 1969 stejně jako Zorka Ságlová na *Nové citlivosti*. Za všechny jmenujme alespoň zástupce tzv. „nové poezie“, kteří byli na výstavu díky Jiřímu Kolářovi přizváni.

Ve stejné době jako Zorka Ságlová pocítil potřebu ověřit si své myšlenky v přírodním prostředí i další umělec Nové citlivosti Hugo Demartini. V roce 1968 přenesl své typické chromované koule do krajiny, přesněji řečeno: položil je do oranice, aby odrážely okolní přírodní svět a zároveň k němu svou umělostí tvořily kontrast. Další podobnou akcí byly *Demonstrace v prostoru*, při nichž vyhazoval do vzduchu uprostřed přírody různé odřezky z ateliéru.³⁸

Pro Zorku Ságlovou byly příroda a krajina vždy velice důležité. Jak jsem zmínila již v jedné z prvních kapitol, vyrůstala v rodině, pro niž bylo samozřejmé účastnit se sezónních prací v zemědělství a vůbec trávit mnoho času v těsném kontaktu s přírodou a jejími pravidelnými cykly,

³⁸ Viz. také: Valoch, Jiří: Umění akce, hnutí Aktual, happening, in: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 241 - 253. Morganová, Pavlína: Akční umění, Praha 1999.

změnami a působením přírodních živlů. Je tedy jen přirozené, že její další směřování vedlo ven z oficiálních prostor galerií do volné krajiny.

Dalším důvodem tohoto vývoje byla stále větší snaha o aktivní zapojení diváka „do hry“. Už nestačilo jen naznačovat divákovi možnost jeho přispění – hra se stala téměř imperativem, nutnou podmínkou účasti a těžiště autorčina zájmu se přesunulo k určení pravidel této hry a přípravě jejího uskutečnění. Když pak aktivní divák-účastník splnil svou roli, bylo už jen na přírodních silách, aby takto vzniklé dílo dotvořily a proměňovaly dle svých vlastních zákonitostí. A právě tato součinnost a blízký kontakt všech účastníků s přírodou, kontakt, kterého nám všem stále více ubývá, byl, zdá se, jedním z nejdůležitějších momentů těchto akcí.

Při uskutečňování takových proměnlivých děl odsouzených k zániku je jediným způsobem, jak je alespoň částečně udržet v paměti a představit je širší veřejnosti, jejich zachycení na fotografiích či ve filmu. V tomto smyslu je potřeba znovu vyzdvihnout přispění Jana Ságla, který všechny tyto akce tak sugestivně zdokumentoval.

První z akcí Zorky Ságlové bylo již zmiňované *Házení míčů do rybníka Bořín* v zámeckém parku v Průhonicích u Prahy v dubnu roku 1969 (projekt je ze srpna 1968) [30 – 35], kterého se kromě autorky zúčastnili Jan Ságla, Ivan Jirous, Věra Jirousová, členové hudebních skupin The Primitives Group a The Plastic People of the Universe a jejich přátelé. Autorka sama akci charakterizovala takto: „V dubnu po roztátí ledu jsme hodili do rybníka 37 míčů tří barev (modrá, zelená, oranžová), vznikla plovoucí plastika unášená větrem a vlnami. Nechali jsme ji na hladině.“³⁹

Jak už bylo řečeno v předchozí kapitole, 27 barevných míčů použitých v této akci pocházelo z plastiky vzniklé v období *Nové citlivosti*, v létě 1968, a představují tedy nejpřímější, doslovnou spojitost mezi autorčinou konstruktivně orientovanou tvorbou a jejími akcemi.⁴⁰ Další 10 míčů bylo pořízeno nově. Sedm z nich bylo obarveno modrou a tři oranžovou barvou.

³⁹ Zorka Ságlová, Praha 2006, nestránkovaná část obrazového katalogu v kapitole Akce.

⁴⁰ Viz. kapitola Konstruktivní tendence, s. 26.

Od míčků připevněných ke geometrickému objektu či volně rozložených ve stále ještě omezeném prostoru galerie, které svůj pohyb pouze naznačují či dokonce předstírají, se tedy přesunula do volného přírodního prostoru a míče svěřila hravosti zúčastněných a následně nevyzpytatelnému působení vodních proudů a větru na vodní hladině. Vzdala se kontroly nad utvářením této plastiky a nechala pozvané přátele, aby načali tento proces a sledovali pak, jak se toto společně vytvořené dílo mění v čase vlivem sil, které nemohou nijak ovlivnit. Použité míče pak byly zanechány svému osudu a mohly tak stejně jako u jiných akcí působit na další náhodné diváky.

V srpnu roku 1969 realizovala Zorka Ságlová akci *Seno – sláma* [36 – 41] v rámci výstavy *Někde něco*, ke které byla přizvána společně s manželem fotografem Janem Ságlem a další manželskou dvojicí, Jiřím a Bělou Kolářovými. Konala se v Galerii Václava Špály, v té době pravděpodobně nejprestižnější galerii zaměřené na moderní umění u nás.

Princip byl vlastně přesně opačný než u předchozí akce. Tentokrát nebrala své přátele na výlet do přírody někam za Prahu, ale přímo jim kousek této přírody a venkova, který jedni nenávidí a považují za nudný, zatímco jiní ho opěvují a považují za ztracený ráj, přenesla přímo do centra města a jeho kulturního dění v podobě – sena a slámy. Autorka to popisuje takto: „V jedné místnosti jsem vystavila žluté balíky slámy a zelené balíky sušené vojtěšky, v druhé místnosti seno, které jsme s přáteli koupili a rozhazovali. Návštěvníci denně ze sena a slámy spontánně vytvářeli nové sestavy. K tomu na stěnách cvrkalo množství kobylek a hrála reprodukováná rocková hudba.“⁴¹

Že to bylo gesto velmi odvážné a radikální, je myslím na první pohled zřejmé. Ovšem to, jaký výstava způsobila rozruch a jak veskrze negativně byla většinou oficiálních míst i odborné veřejnosti přijímána, je přesto zarážející. Jak se však ukazuje, byl to také počín aktuální i ve světovém kontextu: „Autorčino land-artové gesto naruby má poněkud jiný charakter

⁴¹ Zorka Ságlová, Praha 2006, nestránkovaná část obrazového katalogu v kapitole Akce.

než galerijní prezentace amerických a anglických land-artistů. Ti kromě fotodokumentace začali vystavovat i přírodní materiály, které buď souvisely s prezentovaným dílem nebo vytvořily samostatnou instalaci. V českém kontextu vyznívá akce Ságlové velmi radikálně už tím, že není postavena do logické souvislosti s land-artem ... Je suverénním environmentem, jenž nepostrádá vazby s nejprogresivnějšími proudy v soudobém umění; přes svou šokující novost však vychází z něčeho velmi tradičního.⁴²

Toto vše navíc dále potvrzuje účast autorky na velké mezinárodní výstavě *Out of Actions* v Los Angeles a ve Vídni (později také v Barceloně a Tokiu), ke které byla přizvána zahraničními kurátory právě s fotodokumentací této výstavy.⁴³ Navíc v rámci svého vystoupení v přednáškovém doprovodném programu na *Out of Actions* ve Vídni reagovala na vystoupení Bena Vautiera *Nechci dělat umění, chci být šťastný* improvizovaným vystoupením *Chudáčku Bene*.⁴⁴

Přesto tato výstava, při níž chtěla Zorka Ságlová zprostředkovat návštěvníkům to, co měla sama tak ráda⁴⁵, tedy jednu z tradičních letních prací na venkově, přilákala dostatek nezaujatých návštěvníků, kteří nadšeně přehazovali balíky slámy a vojtěšky (ta byla údajně přivezena jen náhodou díky tomu, že zrovna nebylo k dispozici dost balíků slámy), dosušovali stále ještě vlhké seno a večer ho kupili.⁴⁶ Byla to vlastně jakási oslava prostého každoročního rituálu s nezaměnitelnou atmosférou. A zároveň konstatování, že lidská práce je uměním.

Další akci s názvem *Poceta Gustavu Obermanovi [42 – 48]* uskutečnila Zorka Ságlová v březnu 1970 v Bransoudově u Humpolce, jak autorka sama říká, v „prostředí, které ještě ve 13. století připomíná papež Honorius III. jako místo pohanských mystérií“⁴⁷. Kromě autorky se tentokrát zúčastnili pouze Milan Hlavsa, Ivan Jirous, Věra Jirousová a Jan Ság. „Ve

⁴² Morganová, Pavlína: *Akční umění*, Praha 1999.

⁴³ *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979*. New York 1998, s. 301 – 302.

⁴⁴ Více o této akci viz. kapitola Několik pozdějších projektů a akcí, s. 64 - 65.

⁴⁵ Morganová, Pavlína: *Akční umění*, Praha 1999.

⁴⁶ Rozhovor s Janem Ságlem, *Středokluky* 7. 1. 2008.

⁴⁷ Zorka Ságlová, Praha 2006, nestránkovaná část obrazového katalogu v kapitole Akce.

sněhové vánici jsme naplnili 21 igelitových pytlů jutou a benzinem. Rozložila jsem je v hlubokém sněhu do kruhu a za soumraku jsme je zapálili. Ohně vytvořily ve sněhu stupňovité krátery. Gustav Oberman byl místní švec, který na počátku německé okupace chodil po kopcích a plival oheň, dokud ho četníci neztloukli.“⁴⁸ Tato legenda, ze které vzešel i název akce, však byla připojena až v průběhu příprav, při opatřování potřebného materiálu v Humpolci.⁴⁹

Akce se konala v polích, v místě přes jeden kilometr vzdáleném od nejbližší silnice. Navíc ačkoli se akce konala v březnu, počasí se tehdy blížilo kalamitnímu stavu a pole pokrývala víc než půlmetrová sněhová vrstva. Jak vzpomíná Jan SágI, bylo v těchto podmínkách nesmírně vyčerpávající už jen dovalit na místo balíky juty a kanystry s benzinem.⁵⁰ To vše ale možná umocnilo jedinečný okamžik, kdy ve velké zimě, nepřízní počasí a v už setmělé krajině vzplály tyto ohně, jako součást nějakého dávného rituálu, aby ve sněhu vytvořily zvláštní trychtýřovité plastiky odsouzené k pomíjivosti a zániku. Účastníci se shodují na tom, že šlo o jeden z jejich nejsilnějších zážitků.⁵¹

Několik měsíců nato, v květnu 1970, uspořádala Zorka Ságlová s Janem Ságlem, Josefem Janíčkem, Ivanem Jirousem, Věrou Jirousovou a Milenou Lamarovou akci *Kladení plín u Sudoměře [49 – 55]* na louce, která byla kdysi místem slavné bitvy. Popis akce zní tentokrát takto: „Na místě bitvy jsme rozložili na trávu asi 700 čtverců bílé tkaniny do tvaru velkého trojúhelníku a nechali je tam.“⁵²

Legenda praví, že historickou bitvu, která se na tomto místě odehrála, rozhodly husitské ženy, které nakladly své šátky na mokřiny podél hráze, takže když jezdci s těžkou výzbrojí vjeli na tato místa, začali se propadat do bahna, což jim znemožnilo pohyb a husité je tak snadno pobili. Tyto šátky

⁴⁸ Zorka Ságlová, Praha 2006, nestránkovaná část obrazového katalogu v kapitole Akce.

⁴⁹ Prodavač se prý k jejich záměru tehdy vyjádřil: „Vy jste stejní magoři jako ten Oberman.“ A teprve tehdy se s touto legendou autorka seznámila. Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 7. 1. 2008.

⁵⁰ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 7. 1. 2008.

⁵¹ Morganová, Pavlína: Akční umění, Praha 1999.

⁵² Zorka Ságlová, Praha 2006, nestránkovaná část obrazového katalogu v kapitole Akce.

vystřídaly dětské pleny, jejichž ručním praním se autorka zabývala vlastně denně od chvíle, kdy se jí v roce 1968 narodila dcera. Když pak z metráže nastříhala 700 takových bílých plen a rozložila je v souladu s tvarem krajiny do trojúhelníku, uskutečnila nejen vysoce estetickou proměnu této krajiny, ale nevyhnula se ani vyvolání otázek po historických souvislostech svého počínání na takovém místě.

Její postoj k tehdy režimem neustále heroizované husitské době byl však spíše ironický než oslavný. Někdy byla tato akce rovněž vykládána jako reakce na okupaci naší země po roce 1968⁵³, zdá se však, že spíše než *Kladení plín* se k událostem té doby vztahovala *Pocta Gustavu Obermanovi*, jako skrytý odkaz na to, že policisté opět používají násilí například proti účastníkům rockových koncertů.⁵⁴

Poslední z těchto autorčiných akcí, *Pocta Fafejtovi* [56 – 62], se odehrála v říjnu 1972 v opuštěné tvrzi Vřísek v Zahrádkách u České Lípy. Tentokrát se zúčastnilo mnoho lidí, dokonce více, než bylo pozváno, a to především opět z okruhu kolem hudební skupiny The Plastic People of the Universe. Sama autorka akci popisuje takto: „V prvním patře zámku jsme nafoukli asi pět set prezervativů, které vítr v místnostech přeskupoval. Nakonec jsme je vyházeli z okna a ponechali na místě.“⁵⁵

Fafejta byl pražský drogist, který ještě někdy v padesátých letech ve výloze svého obchodu používal vtipné reklamní slogany na kondomy Primeros jako například: „Nemuselas k zemi klesat, lepší mohl být tvůj los, kdyby hoch tvůj používal od Fafejty Primeros.“⁵⁶ O Fafejtovi se ovšem autorka dozvěděla opět až ve fázi příprav akce a později mu ji věnovala.

Když se všichni sešli, vydali se na cestu k tvrzi, kde autorka rozdala kondomy a provázky. Každý své kondomy nafoukl, zavázal a pak byly všechny shromážděny do jedné z místností. Postupně je účastníci začali vyhazovat z okna do volné přírody. Přítmí tvrže, odlesky světla na

⁵³ Valoch, Jiří: Cesta tvorby Zorky Ságlové, in: Zorka Ságlová. Praha 2006, s. 20.

⁵⁴ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 12. 2. 2008.

⁵⁵ Zorka Ságlová, Praha 2006, nestránkovaná část obrazového katalogu v kapitole Akce.

⁵⁶ Zorka Ságlová, Praha 2006, nestránkovaná část obrazového katalogu v kapitole Akce.

nafouknutých prezervativech a způsob, jakým se vyhozené kondomy vznášely ve větru, vytvářely působivé efekty. Tyto přírodě cizorodé předměty se pak rozptýlily všude po okolí a účastníci, které ovládla obzvlášť veselá atmosféra, je dál pronásledovali a hráli si s nimi.⁵⁷

Kromě všech těchto vlastních akcí se Zorka Ságlová společně se svým manželem přibližně mezi léty 1967 a 1972 podílela také na mnoha vystoupení již zmiňovaných hudebních skupin The Primitives Group a The Plastic People of the Universe, se kterými se seznámila právě díky manželovi Janu Ságlovi a bratrovi Ivanovi Jirousovi. Pracovala především na kostýmech a na některých částech scény.

Dnes je bohužel už velmi složité rekonstruovat přesný sled a podobu těchto vystoupení – vzpomínky jsou nepřesné a neúplné a obrazová dokumentace vesměs chybí. Nejucelenější obrázek o těchto aktivitách nám proto, zdá se, podává Ivan Jirous ve svých Sešitech. O první spolupráci s The Primitives Group napsal: „Na sklonku roku 1967 – před prvním beatovým festivalem – začalo se skupinou spolupracovat několik lidí z jiných oborů – malíři Zorka Ságlová a Dušan Kadlec, fotograf Jan Ságla a další. Jejich spolupráce začala snímáním posmrtných masek členům skupiny, podle nichž byly vytvořeny zlaté hlavy, vystavené na tyčích v popředí pódia na festivalu v pražské Lucerně, zatímco pozadí vytvářel obrovský obraz japonizující krajiny ve stylu comics. Na vrcholcích hlav zapálil zpěvák Ivan Hajniš proti vůli pořadatelů bengálské ohně, které ohromily publikum, do té doby naprosto nezvyklé na našich scénách podobnému show...“⁵⁸

Právě zmiňované pozadí scény bylo dílem Zorky Ságlové. Údajně bylo tvořeno krajinou s fialovými, černými a zlatými květy podle jakési secesní japonizující předlohy a působilo prý až psychedelicky. Úctyhodné bylo už svými rozměry přibližně 12 x 3m.⁵⁹

Následovala spolupráce na dvou koncertech The Primitives Group věnovaných živlům – vodě a vzduchu. Podle nejtypičtějšího živočicha žijícího

⁵⁷ Celá akce je kromě fotografií, zaznamenána také na filmu, jehož autorem je opět Jan Ságla.

⁵⁸ Jirous, Ivan: Sešity, 1969/30, s. 49.

⁵⁹ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 19. 10. 2007.

ve vodě, ryby, dostal první koncert název Fish Feast, druhý pak byl věnován létajícím živočichům, ptákům, a byl pojmenován Bird Feast [65]. Inspirace pocházela od kabalisty Agrippy z Nettesheimu a kabalistické značky se objevily například na kostýmech k Bird Feast.

Ivan Jirous o těchto koncertech píše: „V únoru 1968, na druhý den znamení Ryb, uspořádali první svátek živelů – FISH FEAST, oslavu vody a plovajících živočichů. Nad hledištěm byla zavěšena rybářská síť, na filmové plátno za hudebníky promítán mořský příboj, světla reflektorů se odrážela od igelitu a alobalu na scéně i oděvech hudebníků. V závěru produkce na sebe diváci strhli síť, zpěvák mezi ně vhodil kapra a nakonec byli důkladně poléváni vodou. Téměř po roce se konal ve stejném sále - v Music f clubu na Smíchově – BIRD FEAST⁶⁰, Svátek ptáků. Bylo to několik dní před vstupem Slunce do znamení Vodnáře, kterému podle Agrippy přísluší z živelů vzduch a z živočichů létající. Hajniš a sólový kytarista Josef Janíček natočili v pražské ZOO na magnetofon skřeky ptáků, vysílané pak během produkce z reproduktorů. Hudebníci hráli v kostýmech se znaky nebeských těles na prsou, před filmovým plátnem, na které byly promítány monochromní diapozitivy ptáků, ptačí koláže Jiřího Koláře a filmy s balóny a vodním ptactvem. Bylo důsledně zrušeno výtvarné oddělení scény od hlediště a v celém sále byl vytvořen environment z hustě nastlaného bílého peří, pod stropem se vznášely dlouhé balóny. Prvek erotické perverze, který zdědilo beatové hnutí od symbolismu a secese současně s vypůjčením jejich tvarosloví, zastupovala nahá dívka polepená peřím, sedící ve vitrině foyer suterénního divadélka.“⁶¹

Zmiňovaná tematika živelů spojuje tvorbu Zorky Ságlové pro Primitives a Plastic People s jejími akcemi. Nešlo jistě o vědomý záměr (alespoň ne v souhrnu), ale zdá se, že ony čtyři velké akce uskutečněné v přírodním prostředí můžeme spojovat také s jednotlivými živly, se kterými pracovala právě na Fish a Bird Feastu a jejichž tematika jistě nezůstala bez odezvy:

⁶⁰ Dodejme pro zajímavost, že tohoto druhého svátku se zúčastnil i francouzský teoretik Pierre Restany a umělec Martial Rayss. Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 19. 10. 2007.

⁶¹ Jirous, Ivan: Sešity, 1969/30, s. 49.

Házení míčů s vodou (a částečně vzduchem v míčích), *Poctu Obermanovi* s ohněm, *Kladení plín* se zemí a *Poctu Fafejtovi* se vzduchem.

Z další spolupráce připomeňme alespoň plakát z roku 1968 [63] či obdobný buben z roku 1969 vytvořený pro The Plastic People of the Universe [66 – 67], jehož písmo je vytvořeno secesně stylizovanými těly pářících se mloků. Zorka Ságlová vytvořila i zvláštní „havraní“ koženkové obleky⁶² [68] pro koncert Pocta Warholovi, na němž Plastic People vystupovali společně s Aktualem v čele s Milanem Knížákem.

⁶² Jednalo se prý o jakousi nábytkářskou koženku, kterou velmi výhodně nakoupil Ivan Jirous. K výrobě oděvů se však vůbec nehodila, a proto Zorka Ságlová vytvořila jen jakási ponča s otvory pro hlavu a převázané v pase, která však stejně na ramenou zvláštně trčela. Rozhovor s Janem Ságlem, *Středokluky* 19. 10. 2007.

TAPISÉRIE

Začátek sedmdesátých let, tedy počátek doby normalizace, znamenal pro Zorku Ságlovou to, co pro většinu umělců rozvíjejících své aktivity v uvolněných šedesátých letech. Znamenal rostoucí omezení, stále tíživější dohled státních orgánů a v důsledku toho znemožnění normálního uměleckého vývoje, který se v minulém desetiletí tak slibně rozvíjel. A čím výraznější a odvážnější byly její umělecké počiny, tím složitější bylo uplatnit se v této radikálně změněné situaci. Nezbylo než uchýlit se někde do ústraní. Jak ale může za těchto podmínek tvořit umělkyně, jejímž nejaktuálnějším zájmem byla interakce s divákem?

Než se situace definitivně „stabilizovala“, stačila v první polovině roku 1970 realizovat ještě dva projekty. Znovu to zkusila v roce 1972 s *Poctou Fafejtovi*, akce ve změněných podmínkách však zřejmě byla pro autorku spíše rozčarováním, a tak se oficiálně na dlouho odmlčela.

Navíc Zorku Ságlovou v té době naprosto vytižila starost o dcerku Alenku, která se manželům Ságlovým narodila roku 1968.

Doba to ovšem byla tíživá nejen ideologicky, ale také ekonomicky, a tak ve chvíli, kdy to bylo jen trochu možné, rozhodla se Zorka Ságlová, že se vrátí k tomu, co před lety vystudovala, a kolem roku 1976 se pustila do tkaní několika menších tapisérií s úmyslem se jimi živit. Nebylo to však vůbec jednoduché a autorka si vlastně všechno do nejmenších podrobností musela sama ověřit a vyzkoušet. Tak vznikly tři tapisérie s krajinnými náměty a s rozměry přibližně 1 x 1,2m. Tato díla však oficiálními místy, prostřednictvím kterých se jediné mohla dostat k případným kupcům, nebyla přijata.⁶³

⁶³ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 19. 10. 2007.

Nicméně tato nesmírně pracná technika Zorku Ságlovou natolik zaujala, že se rozhodla realizovat cyklus tří tapisérií, které měly reflektovat dějiny lidské tvořivosti rozdělené do tří velkých okruhů: starověk, středověk a moderní umění. Rozměry byly tentokrát zvoleny opravdu monumentální – na výšku i na šířku mají tyto tapisérie většinou přes dva metry.

Jako první byla v roce 1979 realizována *Krajina se sfingou* [69]. Sfingu si autorka vybrala jako zástupce starověku. Nezasadila ji však do obvyklého prostředí v blízkosti egyptských pyramid, jak bychom asi očekávali. Její sfinga se z pouště přesunula do krajiny, která připomíná spíše naše středoevropská pole, na nichž se v pozadí rýsuje několik stromů a keřů. Decentní harmonická barevnost celého výjevu a elegantně, téměř geometricky rozdělené barevné plochy jí dodávají na důstojnosti. Přesto se nemůžeme zbavit pocitu, že nám svou barvou a časem nahlodanými obrysy přece jen připomíná stoh slámy. A skutečně – tato tapisérie vychází z fotografie Jana Ságla, na níž autorčina fantazie proměnila stoh slámy v exotickou sfingu.

Je zřejmé, že se autorka při zpracování námětů z významných period výtvarného umění vyhýbá předvídatelným klišé a raději svůj námět zpracuje neotřelým, někdy až poněkud provokativním způsobem, vždy však se svou obvyklou dávkou ironického odstupu.

V další tapisérii krajinu podobně redukovanou do barevných úhelníků a zbavenou detailů jako v předchozím případě zcela ovládla ohromná silueta králíka vyšitá prostou modrou linkou přes celou plochu. Tato *Krajina s modrým králíkem* [70] z roku 1980 má ještě téměř shodnou variantu s červeným králíkem z let 1980 – 81 [71].

Proč právě králík? Protože si ho mezi všemi tvory vyskytujícími se na významově složitých středověkých tapisériích autorka vybrala, aby reprezentoval toto období v historii lidské kultury. Avšak představoval-li tehdy pouze jeden z článků spletné ikonografické symboliky, je nyní vyzdvižen na pozici jediného gigantického hrdiny a všeobsahujícího symbolu.

Do třetice, jako zástupce nejnovějšího umění, vytvořila Zorka Ságlová mezi léty 1981-82 tapisérii *Pocta Rudolfo Schlatauerovi* [72]. Na první pohled nepochybně šokující námět, alespoň v rámci použité techniky, má svou logickou genezi. Za základ si autorka vzala secesní Schlatauerovu tapisérii, v níž se netopýr vznáší nad rozkvetlými vlčími máky na obloze osvětlené měsícem. Ke konci století ovšem netopýra vystřídal Batman a vlčí máky šlechtitelská stanice v Průhonicích - ta je však opět jen naznačena barevnými pásy výzkumných políček. Batman je přitom podán naprosto brilantně a navzdory tak pracné technice neztrácí lehkost komiksového hrdiny.

Zároveň s těmito technologicky stále naprosto klasicky pojatými tapisériemi však vznikla i dvě díla, která vtipností nápadu a jeho provedením rozčeřila stojaté vody tehdejší tvorby v tomto oboru u nás. Tentokrát si totiž autorka pohrála se samou technikou tkaní a vytvořila tapisérie *Králíkárna* (1980) [73] a *Velká králíkárna* (1981-82) [74]. Jejich králíčí obyvatelé jsou na nich vetkáni přímo v šesti čtvercích drátěného pletiva přibitého na dřevěné rámy. Přesně jako v opravdové králíkárně - v rohu jejím nájemníkům dokonce zbylo ještě trochu sena. V první králíkárně jsou králíci trochu podživotní a vyšití jen jednoduchou linkou, zatímco v druhé narostli do úctyhodných rozměrů (celkové rozměry jsou 294 x 196cm) a jsou vetkáni kompletně.

Námět králíka Zorku Ságlovou zřejmě zaujal natolik, že se ho rozhodla dále prozkoumat, a tak v letech 1983-84 vznikla *Krajina s měsícem* [75]. Ve zvláštním neurčitěm prostoru zelené plochy země a modrošedého nebe, které se do sebe rozpíjejí, takže není jisté, kde jedno končí a druhé začíná, sedí čtyři králíčci, jejichž siluety jsou opět vyšité tenkou linkou. Jen tyto bílé siluety a bílý obrys měsíce se odrážejí na zeleno-modré hmotě pozadí, jako by byly spojeny nějakým utajeným významem.

Vyvrcholením králíčího motivu v tapisériích Zorky Ságlové je *Velký králík* [76] z let 1985-86. Dobu jeho vzniku můžeme označit za přechodné období. Autorka se opět začala intenzivně věnovat malbě, přesto ještě realizovala

toto závěrečné dílo výrazných řemeslných i uměleckých kvalit. Drobné domácí zvíře je zde opět zvětšeno do nevšedních rozměrů a navíc pečlivě provedeno v iluzivní objemovosti. Tím působí ještě kontrastněji proti tentokrát už naprosto abstraktní ploše pozadí, na níž je jakoby zavěšeno v prostoru. Tento důvěrně známý tvor získává svou monumentálností na vážnosti a my jsme najednou nejistí, jak ho máme vnímat: „Marně si ... klademe otázku, proč zpodobení jiných přírodních bytostí je méně pošetilé a proč právě prostřednictvím králíka by nebylo možné hovořit o světě, o jeho řádu, o poznaném i doposud tajemném, o uplývání času, o kráse krajiny i o člověku, který ji formuje.“⁶⁴

Zdá se, že pro Zorku Ságlovou byla práce na tapisériích určitou terapií, únikem do svého soukromého kláštera⁶⁵, meditačním cvičením⁶⁶, v němž nejtěžší čas oficiální nesvobody prožívala ve svém jiném čase⁶⁷ nebo možná ještě lépe někde mimo něj. Na tak velkých tapisériích je nutno pracovat intenzivně i déle než rok. Denní pilná práce přináší vždy jen centimetrové přírůstky. Autorka o tom říká: „Ostatně já sama pro sebe za největší přínos, který mi dalo tkaní, považuji prožitek JINÉHO ČASU. Je to nepřenositelná zkušenost. Když u té tapiserie člověk sedí celý rok a den po dni, vnímání času se změní a člověk pochopí, že ta symbolika času spojená s tkaním je zákonitá. Mohla jsem to dělat v tom stojatém čase nejhlubšího bolševizmu, protože ten mýtický čas tkaní mi pomáhal přežít.“⁶⁸

Když se však situace, alespoň pro ni samotnou, začala měnit, vyvolávala v ní nové potřeby a těm už pracná meditativní technika přestávala vyhovovat. V druhé polovině osmdesátých let se těžiště autorčina zájmu opět přeneslo k malbě.

⁶⁴ L.K. – A.H.: Králíci, klauni a tapisérie. In: Umění a řemesla 1987/2, s. 48 – 51.

⁶⁵ Knížák, Milan: Soukromý klášter. In: Zorka Ságlová, Praha 2006, s. 11.

⁶⁶ Valoch, Jiří: Cesta tvorby Zorky Ságlové. In: Zorka Ságlová, Praha 2006, s. 21.

⁶⁷ Lamarová, Milena: Zorka Ságlová 1965 – 1995, nestr.

⁶⁸ Lamarová, Milena: Zorka Ságlová 1965 – 1995, nestr.

SYMBOL KRÁLÍKA A ZAJÍCE

„... můj dialog s historií kultury či poetická intervence do různých časových vrstev historie se datuje od mých akcí (1970 – Pocta G.O. a Kladení plín u Sudoměře, 1972 Pocta Fafejtovi), pokračuje v tapisériích od roku 1979 – s tématy sfingy, králíka a batmana. Od téhož roku studuji kulturní historii jako prostředek přiblížení se poznání sebe sama. V roce 1980 jsem si vybrala jako průvodce v této práci a studiu králíka, který je k tomu vhodný svými původními významy v různých kulturách – jako symbol neustálé obnovy života, vázaný se symbolikou lunární a symbolikou matky-země, dále jako hrdina civilizátor a jako prostředník mezi člověkem a transcendentem.

Používáním citací archeologického a kulturního materiálu, libovolně směřovaných, stavěných do nového kontextu a upravovaných moderními prostředky komunikace, se vyvolávají kulturně historické vzpomínky a aktivují mentální kontexty a asociace. Snažím se tímto postupem dosahovat zintenzivnění imaginace, tato totální svoboda imaginace ale tvoří součást kolektivní kulturní historie, to znamená, že je relativizována kolektivními zkušenostmi a kolektivní pamětí.⁶⁹

Jak autorka v předchozí citaci sama říká, poprvé se námět králíka v jejím díle objevil v roce 1979 při práci na tapisériích, a to jako zástupce středověkého umění. Mezi všemi tvory zabydlujícími zdobné okraje středověkých tapisérií si ho vybrala intuitivně, byl jejím oblíbeným zvířetem. Od té doby vzniklo hned několik dalších tapisérií s králičím motivem. Při pohledu na tato pracná díla, jimž autorka věnovala tolik času, nás nevyhnutelně napadá otázka, proč si pro ně vybrala zrovna tento námět. A

⁶⁹ Citace Zorky Ságlové ve stati Milana Knížáka Soukromý klášter. In: Zorka Ságlová, Praha 2006, s. 11 – 12.

nejsme sami – na podobné otázky musela autorka už tehdy odpovídat velmi často. To ji jen podnítilo v pátrání po rozličných mýtech a zobrazeních tohoto zvířete v nejrůznějších kulturách. O tom, že jich našla neuvěřitelné množství, svědčí nekonečné seznamy katalogových odkazů na odborné i beletristické knihy v různých knihovnách u nás i ve světě. Je nemožné obsáhnout v jedné kapitole celé toto složité téma, a proto mi půjde především o naznačení nejčastěji se objevujících námětů, významů a jejich kulturních souvislostí.

S králíkem tak, jak ho známe asi nejčastěji, tedy chovaným v králíkárně a nemilosrdně určeným k záhubě a následné konzumaci, se Zorka Ságlová setkávala doma od dětství. Takové zacházení se jí ale vždy protivilo: „Od té doby, co jsem svým pánem, už je nejím,“⁷⁰ říká.

Obecně bývá králík vnímán jako milé hebké zvíře, které se tak dobře hladí (v severských zemích je prý doma chovají místo koček). Stejně jako jeho divoký příbuzný, zajíc, je plachý, někdy zbabělý, a svým útekem je pověstný. Zároveň však také bývá synonymem vychytralosti a mazanosti stejně jako nevypočitatelnosti, nespolehlivosti a ztřeštěných nápadů.

Je kupodivu symbolem nevinnosti a čistoty, v tomto smyslu je zobrazován u nohou Panny Marie, a zároveň ztělesněním plodnosti a žádostivosti a bývá zobrazován jako atribut bohyně Venuše.⁷¹ Touto svou schopností nekontrolovatelně se rozmnožovat představuje hrozbu pro krajinu. Svou plodností je dokonce tak pověstný, že antičtí autoři mu připisovali nejroztodivnější tělesné vlastnosti (například, že králíčí samice může v sobě najednou nosit několik různě starých vrhů mlád'at), aby si jeho schopnost neobyčejně rychle se rozmnožovat ospravedlnili, a ve starověké Číně se mělo zato, že zaječí samice počne pouhým pohledem na měsíc.⁷²

S měsícem jsou králíci (či zajíci) spojeni v mnoha kulturách. V některých mytologiích se dokonce tvrdí, že žili původně na Měsíci a „teprve

⁷⁰ Čiháková-Noshiro, Vlasta: Máš toho králíka ráda? In: Ateliér 1992/24, s. 16.

⁷¹ Hall, James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991, s. 231.

⁷² Zde, stejně jako v následujících příkladech z mytologie, vycházím z knihy Johna Layarda *The Lady of the Hare*, Londýn 1944, jejíž xeroxovou kopii vlastnila Zorka Ságlová. Ilustrace z této knihy se staly inspirací pro několik jejích děl.

vzájemnými dohodami měsíčních bohyň s Matkou Zemí začali svůj pozemský život“⁷³. Starověcí Číňané si navíc vyprávěli, že králíci, služebníci Měsíční bohyně, na Měsíci pěstují bylinu nesmrtelnosti a připravují elixír života. V Evropě je toto spojení obsaženo například v zobrazení saské bohyně Pondělí (je námětem jednoho z obrazů Zorky Ságlové), která má na hlavě jakousi kuklu s dlouhýma ušima a v ruce drží kulatý disk měsíce s lidskou tváří. Jedna africká legenda zase vypráví, že Slunce s Měsícem bývali přátelé a po nebi chodili spolu, až do chvíle než se pohádali nad zabíjícím zajícem, jehož stáhli z kůže a chtěli si připravit k jídlu. Měsíc pak na Slunce chrstl horkou vodu a tak se rozešlo, zatímco Slunce hodilo na Měsíc králíčí kůži, která je na něm vidět dodnes.

Z Indie pochází vyprávění o tom, že králík (nebo zajíc) je jednou z reinkarnací Budhy a že ve sváteční den nabídl své tělo coby potravu poutníkovi, který však byl ve skutečnosti bůh Sakka. Aby ho poutník nemusel usmrtit, vrhl se Budha v podobě zajíce sám dobrovolně do plamenů připraveného ohně. Ten však byl studený a neublížil mu. Toto radostné sebeobětování je dalším z typických motivů králíčí mytologie. V cejlonské verzi této legendy se role proměňují a tentokrát se Budha v lidské podobě coby poutník setkává se skutečným zajícem, který mu nabídne své tělo jako potravu, vrhne se do ohně a je za to přenesen na Měsíc.

Ve starověkém Egyptě byl zajíc rovněž spojován s měsícem a bohem Osirisem. Unnu-t byla místní bohyně s lidským tělem a zaječí hlavou. Navíc se zobrazení zajíce v hieroglyfickém písmu používalo jako vyjádření slovesa „být“, tedy jedné z nejdůležitějších částí jazyka, a proto se v něm také tak hojně vyskytuje.

Bílý zajíc byl ve starověké Číně považován za božské znamení nastávajícího blahobytu a dobré vlády. V období prosperity za dynastie Chou si prý bílí zajíci hráli přímo v ulicích hlavního města.

⁷³ Fiala, Jiří: Soukromý a veřejný život králíka. In: Vesmír 72, 1993/1.

Někteří severoameričtí Indiáni pokládají za svého společného předka Velkého Zajíce. Jiní si zase vyprávějí legendu, v níž se hlavní hrdina ocitl v podsvětí, a protože v neproniknutelné tmě nemohl najít cestu, rozdělal oheň a hodil do něj králíčí hlavu, což způsobilo svítání. Se svítáním, světlem v temnotě a přeneseně také s vlastností intuice je králík spojován i v jiných kulturách, např. v Indii.

V mytologii jihoamerických Indiánů je králík hrdinou civilizátorem, prostředníkem mezi bohy a lidmi, jimž od bohů přinesl nejrůznější užitečné znalosti a dovednosti jako je rozdělávání ohně, napínání kůží či tkaní látek. Měl lidem doručit také tajemství nesmrtelnosti, protože je to však přes veškerou úctu zvíře nespolehlivé, cestou své poselství zapomněl, a tak jsou dnes lidé smrtelní.

Naprosto svébytný okruh zobrazování králíka či zajíce představuje antika, především antické Řecko. Zde byl tento tvor chápán zejména jako symbol lásky a plodnosti. Jak už bylo řečeno, králík je atributem Venuše, na antické keramice bývá ale také často zobrazován společně s Erosem, Bakchem či hrající si se Satyry. Je také talismanem lásky. Živý králík prý jako dar milované bytosti přivolával a zaručoval lásku. Často se takto obdarovávali především muži a zobrazení s králíkem tedy naznačuje jejich milostný vztah.

V díle Zorky Ságlové však nejde jen o mytologii. Ve svých kresbách využívá písemných citací z krásné literatury, poezie i dětských pořekadel, které se nějakým způsobem dotýkají tématu králíka. Několik takových úryvků různých textů uvádí ve svém rozsáhlém článku Věra Jirousová.⁷⁴

Zvláštním případem byla postava Richarda rytíře von Kralik (1852 – 1934), rakouského spisovatele a filozofa narozeného v Čechách. Díky

⁷⁴ Jirousová, Věra: Velký malý králík Zorky Ságlové. In: Výtvarné umění 1993/1, s. 22 – 31.

„V hloubi duše oba víme, že je to v týhle idiotský strašidelný domácnosti jedinej kousek posvěcený půdy. Je to přesně to místo, kde jsem míval svoje králíky. A to byli světci, oba dva. Po pravdě řečeno to byli jediný králíci na celým širým světě, co žili v celibátu.“ (J. Salinger, Franny a Zooe)

„Pan Králík, to je lovec, pokaždé když vystřelí, udělá pár kotrmelců a přistane na zelí. Někdy si s ním na lov vyjde lord Zajíček z nudy. Ten nedělá kotrmelce, nýbrž válí sudy.“ (D'Arcy Wentworth Thompson)

jménu se jeho portrét stal východiskem několika razítkových kreseb Zorky Ságlové.

Neméně významnou skupinu králíčích citací však představují také motivy králíka v současném každodenním životě. Králík často vystupuje jako jeden ze symbolů Velikonoc. Autorku zaujal také známý králíček pánského časopisu Playboy či běžící postavička králíka Rabbit, kterou firma Volkswagen prezentovala na americkém trhu vůz v Evropě známý jako Golf. Podobně se motiv králíka vyskytuje i v různých upomínkových předmětech, na vývěsních štítech restaurací, jako dekorace výloh obchodů, jako tvary těstovin či coby čokoládové figurky. Všechna tato zobrazení Zorka Ságlová pečlivě sbírala a posléze dále zpracovávala ve své tvorbě.

Mnoho z těchto postřehů a záznamů zůstalo nevyužito. Je však podivuhodné, jaké množství symbolů a kulturních souvislostí na sebe váže takové zdánlivě bezvýznamné zvíře.

DÍLA S MOTIVEM KRÁLÍKA

KRÁLIČÍ STRUKTURY

Od roku 1984 vytváří Zorka Ságlová malované struktury s motivem opakující se figurky králíka z profilu. Jde o geometrickou strukturu založenou opět na principu atlasové vazby, s jakou se u ní setkáváme již v šedesátých letech.⁷⁵ Čistá nekonstruktivní geometrie typická důrazem na oproštění výtvarného díla od jakýchkoli konkrétních významů a narativnosti byla přesně ve smyslu postmodernismu dobově aktualizována užitím významy a souvislostmi nabitě králičí postavičky. Autorka se tedy vrací k pro ni osobně tak zásadnímu prvku atlasové vazby, aby nově přehodnotila svůj vlastní vklad, kterým přispěla k rozvíjení tohoto směru u nás.

S atlasovou vazbou pracuje stejně jako v šedesátých letech: dvě taková zakreslení plných a prázdných bodů přes sebe překrývá, až získá vizuálně zajímavou strukturu, jejíž vybranou část přenáší na plátno. Jednotlivé vazebné body textilní skladby se tak stávají králičí figurkou určité barvy, popřípadě prázdným místem ve struktuře. Zpočátku tímto způsobem vznikají většinou trojbarevné struktury, někdy s vynechanými body.

Záhy však tento přísně daný systém nestačí a z množství drobných králičích těl začne v některých plátnech vystupovat jednoduchý obrys „velkého králíka“, tedy další významová vrstva uskutečněná v celé ploše obrazu [77 – 80]. Někdy je tento maximalizovaný symbol dobře patrný díky jasnému barevnému vymezení oproti pozadí nebo vynechání figurek v obrysové linii, jindy je tento přechod méně jasný, uskutečněný pouze

⁷⁵ Viz. kapitola Konstruktivní tendence a atlasová vazba, s. 20 – 26.

téměř neznatelným posunem barevné struktury nebo minimálním barevným odlišením od pozadí.

Když se ve dvou plátnech vzniklých mezi léty 1984 – 1989 a 1987 – 1989 objevily červeno-modré pruhy na bílém podkladě, vnesly do nich další významový prvek spojení s trikolorou [81 – 82]. Zorka Ságlová záměrně neusilovala o politické podtexty ve svých pracích, přesto Jan Ságel vzpomíná, jak zvláštní to byl pocit vidět všechny ty vlající Československé vlajky na demonstracích v roce 1989 s vědomím, že se o pár let dříve objevily v díle jeho ženy.⁷⁶

Znovu byla přísná textilní struktura narušena v případě tří pláten z let 1985 – 1986, 1987 a 1989 provedených v kombinaci modré a žluté barvy, kdy autorka prozkoumávala možnosti přibývání či ubývání prvků jedné barvy v jednom rohu plátna, v pásu vedoucím jeho středem či ve všech směrech od středu ven [83 – 85].

V několika obrazech z konce osmdesátých let autorka kromě plné barevné figurky králíka použila také pouhý barevný obrys, což je ještě pracnější metoda, výsledek je však velmi působivý [86 – 88].

Všechny tyto obrazy jsou provedené akrylem na plátně a autorka je pojmenovala podle počtu pečlivě vymalovaných králíčích figurek. Bylo jich většinou více než dva tisíce, nejvyššího počtu dosáhly v obraze *2679 králíků* z let 1985 – 1986. Tato pojmenování kromě úctyhodného počtu figurek vyjadřovala také hravě humorný odkaz ke rčením jihoamerických Indiánů, ve kterém údajně počtem králíků určovali míru vlastní opilosti.⁷⁷

⁷⁶ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 26. 1. 2007.

⁷⁷ Rozhovor s Janem Ságlem, 2. 2. 2008.

RAZÍTKOVÉ KRESBY

V roce 1987 přišla Zorka Ságlová s novou, mnohem dynamičtější metodou, jak tvořit tyto králíčí struktury, která jí poskytla novou razanci okamžité myšlenky a výtvarného gesta. Objevila totiž možnosti razítek. Nejprve to byla obyčejná razítka, jaká bylo možné najít v dětské tiskárničce, později si záměrně pořizovala další druhy nebo si je nechávala vyrobit přímo na zakázku, jako například razítko „rabbit“ podle charakteristické značky vozu Volkswagen Rabbit.

Nejprve s razítky pracovala jen v kresbách na papíře. Vytvářela tak opět typ struktur, byly ovšem o to složitější, že pravidelné kladení jednotlivých prvků vedle sebe do pomyslné pravidelné sítě bylo nahrazeno jejich překrýváním podle rozmanitých klíčů. V některých kresbách je pak tato struktura lépe rozlišitelná, v jiných do sebe razítka splývají téměř ve volném gestu. Přesto je zde stále patrná snaha pracovat v určitém systému jako například v kresbě z roku 1989, kde jsou vytvořena 3 x 2 pole, z nichž v každém je použito jiné kombinace plných a obrysových, černých a modrých figurek [92].

V roce 1989 byla vytvořena série razítkových kreseb, v nichž jednotlivé drobné otisky králíků opět vytvářejí jeden superznak králíka z profilu, jenž je však tentokrát odlišen barvou a především hustotou jednotlivých otisků, obrysová linie je navíc ponechána prázdná [93 – 96]. Tyto kresby jsou vytvořeny pomocí masky, která práci opět usnadňuje. Autorka tak nemusela jednotlivými razítky zdlouhavě sledovat obrysy kýženého znaku. Pouze přiložila šablonu a mohla tisknout i přes ni – místo, které šablona zakrývala zůstalo nedotčeno. Tato metoda je patrná i z pouze částečných otisků razítek po obvodu znaku.

Další série kreseb z téhož roku dostala název *Otevřený dialog* a je v ní coby masek použito králíčka Playboye [97 – 101]. Otisky jsou tentokrát červené, modré a černé a jsou použita jak dětská razítka tak razítka

„rabbit“. V posledních dvou kresbách cyklu jsou proti sobě postaveny oba velké znaky – Playboy i králík z profilu [102].

Zajímavá je také série kreseb z roku 1991 využívajících nalezené razítko z přelomu století, znázorňující králíka v kostkovaném kabátku, který nese v podpaží dvě velikonoční vejce [103 – 108]. Razítka jsou teď již rozmístěna libovolně a část razítka s vajíčky je v některých kresbách kolorována žlutou a červenou barvou.

V dalším typu razítkových kreseb z roku 1994, představujících průnik s jinými autorčinými přístupy, se králíci řadí opět do pravoúhlého rastru a jsou doplněni tužkou psanými slovními citacemi. Ty jsou po jednotlivých slovech nebo dokonce slabikách pravidelně vepsány do volných míst vzniklých řazením jednotlivých prvků [109 – 111].

V jiné podobné skupině kreseb z roku 1993 kombinuje autorka razítkovou kresbu, opět v pravidelném rastru, na niž jako další vrstvu přenáší obrazovou citaci motivu pocházejícího pravděpodobně z některé antické nádoby [112 – 113]. Tohoto principu následně využila i v několika plátnech.⁷⁸

V letech 1990 – 1999 vznikly kresby na téma historické postavy rakouského spisovatele s českými kořeny Richarda rytíře von Kralik, který tvořil převážně v druhé polovině devatenáctého století. Dva typy jeho portrétní fotografie autorka oxeroxovala, a tak několikrát rozmnožila, a kombinovala ji se zásahy různými razítky buď opět v pravidelném rastru či vířivě kolem hlavy [115 – 116]. V jednom případě dokonce hlavu spisovatele nahradila reprodukcí jakéhosi králíčího pistolníka vystřižené zřejmě z časopisu do tvaru vajíčka [117]. V jednom případě je toto téma realizováno také ve velkém formátu na fotoplátně s názvem *Život a smrt Richarda rytíře von Kralik* [114] z roku 1991.

Mezi léty 1991 – 1992 bylo vytvořeno několik pláten, na nichž byl pravidelný rastr králíčích figurek vytvořen pomocí jednoduchého razítka,

⁷⁸ Viz. s. 57.

avšak stále podle stejných principů jako u malovaných struktur [118 – 120]. Na tento plný otisk používala Zorka Ságlová místo tiskařské barvy olejových barev, které dostatečně pomalu schly a zároveň na plátně lépe ulpívaly. Přes jeden takový králíčí rastr z roku 1991 navíc umístila červenou kopulující dvojici králíků přenesenou sem jako část nalezeného zobrazení [121].

Svou dynamikou vyvolávající až pocit skutečného pohybu nás udiví série pláten vzniklých mezi léty 1990 – 1994 s využitím razítka běžícího králíka „rabbit“ [122 – 125]. Touto iluzí nám připomíná malby podobných, i když pouze geometrických, struktur využívajících obdobných principů optického umění šedesátých let. Tisíce králíčích figurek v nich víří od středu směrem ven. Autorka je v tomto sledu kladla spontánně, bez jakýchkoli pomůcek. Razítka jsou na plátno tisknuta měditiskovou barvou a pro zvýraznění králíčích siluet či některých částí pozadí je použito akrylových barev.

Nevšední jsou dvě plátna z roku 1992, v nichž je použito kombinace razítkových otisků a nalezených předmětů. Vzájemně překrývanými a různě vrstvenými razítky černé a modré barvy je tentokrát vytvořen obraz noční krajiny s měsícem. Při dolním okraji je kontrastně umístěna figurka králíka vytvořeného z mušliček – suvenýr přivezený z cesty do Bretaně [126 – 127].

AKČNÍ KRESBY

Ve stejném roce jako gumová razítka, tedy v roce 1987, začala Zorka Ságlová vytvářet také akční kresby s živým králíkem - ten hopkáním po papíru s tlapičkami namočenými do barvy zanechával po sobě barevné stopy. „Některého je nutné vodit za nos mrkví nebo zelím, některý ťape a zanechává po sobě razítkové stopy sám, ale žádný z nich příliš dlouho nevydrží, z bílého papíru bývají vyděšeni a rychle vyčerpáni.“⁷⁹ K těmto malým akcím s vypůjčenými králíky existují opět fotografie Jana Ságla [128 – 129].

Do mnohých takto vytvořených akčních kreseb potom autorka vpisovala pečlivě vybrané slovní citáty týkající se králíků a zajíců, ať už z odborné či beletristické literatury. Linkou psaného textu navíc většinou vytvářela obrysovou kresbu králíků v různých situacích [130 – 135]. Citáty vpisovala opět spontánním kresebným gestem pouze s xeroxem kýženého obrysu položeného vedle. Někdy jsou tyto obrysy složitější, jindy je králíků víc a siluety se překrývají. Často jsou králíci zobrazeni zhruba v životní velikosti, takže nás napadá, že stopy na plátně mohli klidně zanechat oni. V některých případech však také vznikaly obrysy jiných předmětů, například ruky [137], nebo jsou slova citátu po papíře rozptýlena odděleně podél jednotlivých stop. Některé akční kresby byly ponechány bez dalšího zásahu.

Tato technika otisků tlapek živých zvířat je použita jen na jednom plátně *Orfeus* z roku 1994. Na bílém podkladu jsou modré králíčí stopy doplněny několika malířskými zásahy stejné barvy a stříbrnou linkou obrysové linie výjevu z báje o Orfeovi citovaného opět z některé antické vázy [150]. Jeho dominantou je zajíc umístěný uprostřed plátna.

Zvláště v těchto modře provedených akčních kresbách se nemůžeme ubránit vzpomínce na Yvese Kleina a jeho *Antropometrie modrého období* z roku 1960. V neveřejně prováděných akcích Zorky Ságlové byly nahé

⁷⁹ Čiháková-Noshiro, Vlasta: Máš toho králíka ráda? In: Ateliér 1992/24, s. 16.

modelky coby „živé štětce“ nahrazeny rozpustilými králíky. Zdá se, že šlo o další jemnou ironii, se kterou v nové době a poněkud změněné situaci v umění aktualizovala něco z odkazu svého oblíbeného umělce.

OBRAZOVÉ CITACE

Plátna, jejichž hlavním námětem jsou obrazové citace z různých historických uměleckých období a kultur, vznikala od roku 1991. Nejčastěji v nich autorka používá obrazy z antických nádob, ale také z mimoevropských, především asijských, kultur, z egyptských hieroglyfů, ze středověkých rukopisů a staveb a někdy dokonce i ze současnosti.

Jako techniku přenosu zvoleného zobrazení na plátno používá autorka buď klasické rozvržení do čtvercové sítě nebo obraz na plátno promítá projektorem. Je přitom dobře obeznámena s novými technickými možnostmi a metodami přenosu. V některých pracích tak využívá například i fotoplátno (už jsme se s ním setkali také v díle *Život a smrt Richarda rytíře von Kralík*) a doplňuje je pak akrylovými barvami. Je pro ni důležité reprodukovat nalezené zobrazení naprosto přesně i s veškerými nedokonalostmi jako je tiskový rastr nebo přerušovaná linie různé síly způsobená zvětšením a další podobné vady tisku. Citované obrazy nijak neupravuje, pouze si volí jejich velikost a výřez, v mnoha případech, v nichž vychází z černobílých reprodukcí, musí sama volit i barevné provedení (původní barevnost není pro autorku určující ani u barevných reprodukcí, a tak ji často mění).

Jeden z prvních takových obrazů byl *Satyr hrající si se zajícem* [138] z roku 1991. Z antické nádoby je sem přenesena kresba s výraznou obrysovou linií, na níž se Satyr právě shýbl k vesele poskakujícímu zajíci, aby mu nabídl šňůru bílých korálků. Od tmavě modrého pozadí se zřetelně odráží jen bílá figura zajíce, satyrova čelenka a část jeho nohy, která byla zřejmě z kompozičních důvodů ponechána bílá. To podstatné v obraze zdůrazňují elegantní světlými barvami provedené obrysové linky. Pozadí a méně podstatné části se noří do hluboké modři, ze které se zřetelně vymezuje pouze jasně žlutou linkou vytažená vzorovaná látka v rozích obrazu. Celek působí jistotou provedení a krásou barev.

Podobné barevnosti je použito i v *Dámě s měsícem* [139] z roku 1992. Tentokrát se však bílá postava dámy z japonské malby na hedvábí drží srpek měsíce, na němž sedí zajíc, rýsuje proti modrému pozadí a žlutému kotouči měsíce na nebi. Oproti *Satyrovi se zajícem* je v tomto plátně obrysová linie důsledně rozechvělá přesně tak, jak ji autorka našla na nedokonalé reprodukci. Zorka Ságlová zde také stejně jako v mnoha dalších malbách tohoto typu využila mořské houby nebo hadříku namočeného v barvě zřejmě tak, aby napodobila nerovnoměrné rozprostření barev v tiskové reprodukci. Toto mlžné tónování barevných ploch má však i svoje nesporné estetické kvality. Detail tohoto obrazu – pouze bílý srpek měsíce se zajícem a tentokrát červená ruka dámy – byl použit pro obraz *Bílý králík* [140] rovněž z roku 1992.

Další obraz s antickým námětem z roku 1992 *Eros se zajícem* [141] představuje typické spojení tohoto zvířete interpretovaného také jako symbol plodnosti s antickým bohem lásky. Eros drží v jedné ruce pouzdro na flétnu a v druhé lyru se s roztaženými křídly vznáší nad dovádějícím zajícem. Na tmavém pozadí vyniká bílá postava zajíce a štíhlá postava boha provedená červenou barvou, symbolem lásky a vášně.

Obraz *Bohyně pondělí* [142] z roku 1992 zobrazuje již zmiňovanou saskou bohyni s králičí kuklou a ve středověkém kostýmu s krátkou sukénkou a kamašemi, které by snad příslušely spíše muži, drží měsíční disk. Bohyně stojí na sloupkovitém piedestalu uprostřed volné krajiny. Toto zobrazení pochází původně z knihy vydané v Antverpách počátkem sedmnáctého století. V tomto díle se poprvé setkáváme s fotoplátnem jako možností přenosu vybrané reprodukce a zároveň podkladem pro malbu, na němž jsou plochy nebe, země a červené kukly s ušima na černobílé reprodukci zvýrazněny akrylovými barvami.

Stejně pracuje Zorka Ságlová s černobílou fotografií přenesenou na plátno i v obraze *Dáma s měsícem II* [143] rovněž z roku 1992. Vše nepodstatné je zde plošně pokryto modrou barvou a bílá je ponechána pouze důležitá část – hráč orchestru sedící vpředu, jemuž za ním stojí

činely (rovněž bíle zdůrazněné stejně jako postava hráče) tvoří na hlavě dlouhé zaječí uši. Označení „dáma s měsícem“ se v tomto humorném kontextu lidského ušáka zřejmě vztahuje k ženě sedící za činely a části bílého kotouče v pravém horním rohu obrazu – snad části okna či nějaké dekorace. Tento obraz nám také ukazuje, že autorka neváhá pracovat ani s naprosto současným materiálem nepatřícím ve své původní formě a určení do sféry umění.

Dalším plátnem citujícím antický materiál je dílo s názvem *Jak bude po smrti* [144] z roku 1993. Na bílém pozadí sotva znatelně ozvláštněném zásahy mořskou houbou v jemně růžové barvě je tmavě modrou linkou provedena kresba sedící lidské postavy a fragmentů jednoduché architektury. Centrem obrazu je postava králíka vykreslená okrovou obrysovou linkou, z níž je však zobrazena jen část, neboť celý výjev se na původní nádobě zřejmě nedochoval. Přestože tak velká část obrazu zůstává téměř prázdná, autorka nalezenou reprodukci i v tomto případě akceptuje beze změn.

V obraze z let 1992 – 1993 nazvaném *Der Blaue Reiter* [145] se setkáváme s další chybou reprodukované fotografie, kterou autorka přijala rovněž bezpodmínečně. Postava jezdce na koni, pod jehož kopyty se krčí zajíc, je vtěsnána do kruhové výseče. Pochází i v tomto případě z antické nádoby, jejíž oblý tvar je patrný z odlesku nedůsledně pořízené fotografie, kterým se v levém horním rohu deformuje kruh a nepřírozeně zalamuje postava koně. I tuto chybu fotografického zachycení, kterou chápe jako součást vybraného zobrazení, autorka přenesla do malby na plátně.

Dvě plátna s názvy *Králík utěšitel* [146] z roku 1993 a *Červený lev* [147] z roku 1999 pojí podobnost zobrazení převzatého v obou případech z reprodukcí iluminovaných středověkých rukopisů. Zároveň je můžeme chápat jako dvě zobrazení vzájemně se doplňujících protikladů útěchy pasivně přijímané v těžké situaci a výzvy k aktivnímu boji a vzdoru proti nepřízní osudu.

Na prvním plátně nadživotní postava králíka utěšuje gestem pohlazení po tváři muže v červeném středověkém kostýmu spínajícího prosebně ruce. Na druhém stejně nevšedně velká postava králíka sedící na hřbetě červeného lva drží štít a meč, jakoby by vyzývala diváka k účasti v boji. V obou zobrazeních nás upoutá extrémně rozechvělá a často přerušovaná obrysová linie převzatá z mnohonásobně zvětšené reprodukce. Pozadí je navíc opět oživeno nepravidelnými otisky mořské houby v jemných pastelových barvách. Budí tak dojem tiskové nedokonalosti kopie a zároveň si tyto efekty můžeme spojovat i s typickými vlastnostmi pergamentu, na němž byly původní iluminace namalovány.

V některých případech kombinuje Zorka Ságlová přenesené zobrazení s otisky razítek. Takto postupuje například ve dvou plátnech z roku 1993 nazvaných *Tanec se zajícem* [148 – 149], kde taneční rej Satyrů a Mainad doprovázený zajíci pocházející opět zřejmě z antické nádoby je na žlutém pozadí znázorněn pouze jednoduchou červenou linkou a je v celé ploše překryt pravidelným rastrem otisků králíčích figurek.

K okruhu citací z antických nádob náleží rovněž obraz *Orfeus* [150] z roku 1994, v němž je zajíc a fragmentární lidské figury znázorněn stříbrnou linkou a doplněn akční kresbou modrých otisků tlapek, které na plátně zanechal živý králík.⁸⁰ U obou naposledy zmíněných děl dochází k prolínání výtvarných technik a principů tvorby a tyto obrazy tak tvoří pojítko mezi jednotlivými okruhy autorčina díla.

Od roku 1994 se v díle Zorky Ságlové začaly objevovat také citované obrazy přenesené na damašek, který zde nahrazuje tradiční malířské plátno. Autorka tak vytváří další významovou i čistě vizuální vrstvu obrazu stejně jako u maleb kombinovaných s razítky či otisky králíčích tlapek.⁸¹

Jednu specifickou skupinu obrazových citací tvoří také malby kruhové (na čtvercovém plátně) vzniklé mezi léty 1993 – 1997. Pojí se k nim autorčina vzpomínka z dětství v Humpolci, kde údajně pracoval jakýsi

⁸⁰ Viz. Akční kresby, s. 52.

⁸¹ Toto téma je zpracováno v samostatné kapitole Malby na damašku, s. 74 – 80.

místní malíř pokojů, který rád vytvářel kruhové ornamenty na stropě, často prý i bez dovolení zákazníků.⁸² Jedno plátno z této skupiny z roku 1994 se dokonce jmenuje *Okolo lustru* [151]. Patří mezi díla citující dekor antických nádob, jejichž hlavním hrdinou je opět zajíc. Tentokrát však autorka vychází z reprodukce, na níž jsou nádoby zachyceny zespodu, takže jejich dekor vlastně opisuje menší střední kružnici představující dno citované nádoby. Toto zobrazení je navíc v rozích čtvercového plátna kontrastně doplněno jednoduchými otisky razítek s králíčí figurkou nebo otisky mořské houby namočené v barvě jen nepatrně odlišného odstínu.

V dalších plátnech z roku 1993 a 1994 je naopak kruh pouze prostě geometricky členěn v soustavu barevně odlišených soustředných kružnic opět doplněných otisky razítek s figurkou králíka či zásahy mořskou houbou [152 – 153].

Obraz z roku 1993 nazvaný *Trojice* [154] vychází z kruhového okna katedrály v německém Paderbornu symbolizujícího božskou trojici, po jehož obvodu jsou rovnoměrně rozmístěny tři totožné figury králíka ve skoku spojené uprostřed kruhu svými ušima tak, že jedno ucho je vždy společné dvěma králíkům a dohromady tvoří trojúhelník v centru obrazu. Podobný námět se objevil také v obraze *Nepojmenovaný* [155] z let 1995 – 1996.

Kombinaci malby a otisků razítek použila Zorka Ságlová i v obraze s hravou fantazií nazvaném *Polévka s písmenkama* [156] z let 1995 – 1997. A skutečně: pravidelná bílá struktura na první pohled špatně rozlišitelných, zřejmě několikrát přes sebe kladených otisků králíčích razítek umístěná doprostřed modrého kruhu připomíná talíř polévky s těstovinovou zaváčkou.

Na závěr čtyř předcházejících podkapitol bych ještě ráda připomenula, že přelom osmdesátých a devadesátých let přinesl Zorce Ságlové znovu možnost svá díla veřejně prezentovat, a to jak doma tak v zahraničí. Mnoho ze své, většinou té nejnovější, tvorby vystavovala mezi léty 1991 – 1994

⁸² Rozhovor s Janem Ságlem, *Středokluky* 7. 1. 2008.

v galerii MXM, která jinak prezentovala především autory o generaci mladší, často z okruhu Tvrdohlavých, což svědčí o aktuálnosti a osobitosti autorčiny tvorby, která byla schopna obstát i v tomto kontextu.

JIN-JIN

Vrcholem tvorby Zorky Ságlové zaměřené na obrazové citace s postavou králíka je cyklus devíti pláten *Jin-jin* vznikající v letech 1994 – 1995. Práce s citacemi je tu ozvláštněna a posunuta do nové významové roviny využitím jednoduchého principu zrcadlového převrácení námětů, jejich vzájemné konfrontace a posunů.

Z původního symbolického zobrazení vycházejícího ze staročínské filozofie, na němž stojí jin coby ženský princip symbolizovaný ženskou postavou držící nad hlavou kruhový medailon s figurou zajíce proti mužskému principu jang symbolizovanému postavou s havranem, použila Zorka Ságlová pouze polovinu výjevu zastupující ženský princip, tedy jin. Tu přenesla na průhledný film tak, aby se zobrazením mohla libovolně manipulovat – především ho zrcadlově otáčet a v konfrontaci s jeho naprosto shodným protějškem tak vytvořit novou dvojici jin-jin [158 – 163].

Je důležité uvědomit si, že původní symbol jin-jang znamená především rovnováhu, vyrovnaní sil. Protiklady dne a noci, muže a ženy, země a vesmíru představují dualitu věcí a jejich vzájemnou závislost. Jedno ovlivňuje druhé a bez něj nemůže existovat. Jedno je v druhém obsaženo jako zárodek svého opaku. Jedno ani druhé neexistuje v absolutní formě. Obě části jako celek znamenají věčné vyrovnávání protichůdných sil a představují princip nezbytný pro fungování světa.

Porušení této rovnováhy tím, že jedna část symbolu je vypuštěna a nahrazena zrcadlovým obrazem části zbývající, tedy znamená fatální porušení rovnováhy a nenávratné vybočení z řádu světa. Takové vychýlení sil je nemyslitelné. To by byl konec světa, jak ho známe.

Zorka Ságlová v tomto cyklu pracovala s dvěma zrcadlově převrácenými zobrazeními principu jin. Na průhledných fóliích je proti sobě vzájemně posouvala a překrývala je. Na třech plátnech z tohoto cyklu je použit pouze detail celého symbolu s králíčí figurou v kruhu [164 – 166]. Tvary a postavy,

které tímto jednoduchým postupem získávala, jako by potvrzovaly slova o přeměně jednoho principu v druhý. Ze spletitých linií představujících původně dvě ženské postavy se v obraze najednou vynořuje postava neznámého, pravděpodobně mužského, démona a z mírumilovného králíka se stává děsivý zvířecí netvor, předzvěst nevyhnutelně přicházející pohromy.

Roztřesené obrysové linie jsou opět přesně převzaty z reprodukce a doplněny otisky houby. Všechna plátna jsou navíc provedena v agresivních svítivých barvách studených odstínů často v kombinaci se stříbrnou linkou, což jejich působivost ještě zvyšuje a činí je vizuálně přitažlivými.

NĚKOLIK POZDĚJŠÍCH PROJEKTŮ A AKCÍ

Přestože se v souvislosti s akční tvorbou Zorky Ságlové uvádějí nejčastěji projekty, které autorka realizovala na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, několik takových projektů vzniklo i na konci osmdesátých let a během let devadesátých. Jsou to sice vesměs počiny drobnější, v některých případech bez předchozího konceptu typického pro projekty předešlého období pouze spontánně reagují na vzniklou situaci nebo se nedají jednoznačně označit za akce, přesto však s tímto typem tvorby souvisí a můžeme je chápat jako pokračování této linie, ovšem už ve změněných podmínkách a v jiných souvislostech.

První takovou akci realizovala Zorka Ságlová v roce 1988 pod názvem *40 králíků* [167 – 168] jako součást kolektivního projektu Jindřicha Šreita *Vítr a objekt* na Křížovém vrchu u Rudy. Původní koncept byl jasný: na zmiňovaném kopci měly být postaveny dvě dřevěné konstrukce ze tří a čtyř dlouhých rovných větví. Na ně měli ostatní účastníci celé akce postupně navazovat čtyřicet připravených obdélníků bílé tkaniny, na nichž byly podle šablony oranžovou, zelenou a modrou barvou nastříkány jednoduché plošné králíčí figury. Celek se podobal tibetským šátkům s natištěnými modlitbami rozvěšeným po okolní vegetaci. V den akce však organizátorům nepřálo počasí, silně se rozpršelo, a tak místo očekávaných návštěvníků Zorka Ságlová navázala šátky sama v doprovodu jediné pomocnice. I mokré šátky však v silném větru vlály. Na konci dne se ale vše muselo odstranit.

Šátky se ještě jednou objevily na autorčině výstavě v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze v roce 1989, kde ale byly rozvěšeny na šňůře tak, jako se suší prádlo.

K projektu *40 králíků* se váže ještě jedna akce, která vznikla vlastně cestou na Křížový vrch. Je jí signování nalezené králíkárný [169], kdy si autorka vpravdě duchampovským gestem přisvojila a tím pozvedla do oblasti umění tento banální předmět charakterizující současný vztah člověka ke králíkovi jako veskrze užitkovému zvířeti a který se, tehdy ještě napůl reálný a napůl uměle vytkaný, objevil už ve dvou autorčiných netradičních tapisériích.

V souvislosti s tímto počinem vznikl v druhé polovině devadesátých let projekt, který bohužel také díky své na tehdejší možnosti přílišné technické náročnosti nebyl realizován, ale je zajímavé se o něm alespoň zmínit. Šlo o projekt pro Mezinárodní bienále v Benátkách předložený Milenou Lamarovou, který však při výběru do české prezentace nebyl úspěšný. Plánován byl přímý přenos kamerových záběrů z jednotlivých kotců další nalezené králíkárný, tentokrát z Křížova, který by byl promítán na příslušném počtu obrazovek sestavených do útvaru simulujícího vzhled tohoto králíčího příbytku. Obrazovky měly být doplněny dalšími díly Zorky Ságlové zaměřenými na téma králíka.⁸³ Jak už jsem ale předeslala, k realizaci tohoto projektu bohužel nikdy nedošlo.

S tématem králíků souvisí i několik dalších autorčiných akcí. Naprosto spontánně, z popudu momentální myšlenky vznikla ve stejném roce jako *40 králíků*, tedy v roce 1988, drobná akce v Marina di Ravenna. Zorka Ságlová tu při pobytu na prázdné mořské pláži nakreslila do písku řadu jednoduchých králíčích figurek, přesně takových, jaké známe z jejich struktur z té doby. Nebylo jich víc než dvacet, na fotografii Jana Ságla ale vypadají, jako by jejich řada byla nekonečná [170]. Všichni do jednoho jsou však odsouzeni k zániku, protože mořské vlny se k nim neúprosně blíží.

Tuto myšlenku řady stejných králíčích figur v prostoru rozvedla Zorka Ságlová ještě jednou, když pro svou výstavu v Galerii MXM v roce 1992 vytvořila sedící králíky ze sádry odlité do tradičních velikonočních forem

⁸³ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 7. 1. a 12. 2. 2008.

[171]. Tyto odlitky byly jeden za druhým seřazeny pod stropem galerie jako nevšední dekorativní římsa. Znovu byla tato králičí řada vystavena o tři roky později na autorčině retrospektivní výstavě v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích [172].

Naprosto zvláštní místo má v díle Zorky Ságlové mail-artová akce *Milí přátelé* [173] uskutečněná mezi roky 1995 – 1996. Svým přátelům a známým z České republiky i ze zahraničí, umělcům i laikům, odeslala lístky s prosbou: „Milí přátelé, prosím vás, máte-li chuť, nakreslete či namalujte mi kolečko, kruh nebo kroužek, libovolnou technikou. Napište, prosím, svojí rukou mou adresu a pohlednici mi pošlete poštou (ne v obálce). Nezapomeňte se podepsat, nejlépe na volné místo vedle adresy. Děkuji vám a budu se těšit. Zorka Ságlová“⁸⁴. Později tuto akci zhodnotila takto: „Od podzimu 1995 do jara 1996 jsem rozeslala 234 prázdných pohlednic s žádostí o nakreslení kolečka. 177 se jich vrátilo.“⁸⁵

Tato akce tedy zaznamenala značný úspěch u většiny oslovených. Vycházela v podstatě z myšlenky, která autorku zaujala již v šedesátých letech, že totiž umělci jsme všichni a všichni můžeme tvořit umění. A skutečně – tento prostý kreslířský úkon vzbudil tolik tvůrčího nadšení a nečekané invence, že není možné na první pohled odhadnout, zda tou či onou pohlednicí přispěl školený výtvarník nebo jen nadšený amatér.

Výsledky této půlroční mail-artové akce pak autorka vystavila v roce 1997 v brněnské galerii Na bidýlku, kde byly shromážděné pohlednice vystaveny v oboustranných skleněných vitrínách tak, aby byl viditelný nejen obrázek, ale i podpis autora [174 – 178].

Poslední akcí, kterou bych zde chtěla zmínit, je vlastně reakce na performanci Bena Vautiera na semináři pořádaném u příležitosti výstavy *Out of Actions* v MAK ve Vídni v roce 1998 s názvem *Nechci dělat umění, chci být šťastný*. Při vydařené vernisáži, na níž byli všichni přítomní autoři na pódiu představeni a obdarováni kyticí, Ben Vautier po celou dobu ležel

⁸⁴ Katalog výstavy *Milí přátelé*, Na bidýlku, Brno, 13. 2. – 9. 3. 1997, nestránkováno.

⁸⁵ Katalog výstavy *Milí přátelé*, Na bidýlku, Brno, 13. 2. – 9. 3. 1997, nestránkováno.

v přistavené železné nemocniční posteli a psal tabulky se svými typickými prohlášeními (podle jednoho z nich dostala performance název). Po skončení slavnostního ceremoniálu na pódiu se Zorka Ságlová vydala k posteli Bena Vautiera, věnovala mu svou kytici, přisedla si a začala si s ním povídat, tak jak se to obvykle dělává, když se přijde na návštěvu k pacientům v nemocnici. Tato její akce dostala název *Chudáčku Bene* [179 – 181]. V názvu vyjádřené politování je dvojznačné a vztahuje se k návštěvě v nemocnici stejně jako k touze Bena Vautiera po něčem, čeho podle Zorky Ságlové nemůže dosáhnout.⁸⁶

⁸⁶ Rozhovor s Janem Ságlem, 10. 2. 2008.

NALEZENÁ ZOBRAZENÍ

Od roku 1993 začala Zorka Ságlová postupně opouštět motiv králíka, aniž by samozřejmě vyčerpala všechny možnosti, které jí toto téma nabízelo a které ona tak pečlivě a systematicky shromažďovala. Čas od času se k tomuto motivu ještě vracela, ale dělo se tak stále méně. Přibývalo nových podnětů a vlivů a Zorka Ságlová je s otevřenou myslí přijímala a ve svém díle zpracovávala. Při jejich získávání a shromažďování postupovala vlastně stejně jako u motivu králíka: vybírala si je z vědeckých a obrazových publikací a pořizovala si jejich kopie. Nijak je neupravovala, používala je opět včetně všech nedokonalostí pořízené reprodukce, pouze je při přenosu na plátno zvětšila a rozhodla o jejich barevném provedení (většina těchto kopií byla původně jen černobílá).

Velmi často autorka vycházela z archeologických, v některých případech též přírodovědných, článků a publikací. To zřejmě souviselo s její celoživotní snahou vzdělávat se a neustále doplňovat informace.

Autorka k tomu říká: „Tento postup může vyprovokovat otázky o platnosti kulturních symbolů a mýtů, o platnosti našeho současného systému hodnot, pomáhá tomu, aby člověk neviděl historii jako završenou a oddělenou od naší existence.“⁸⁷

Byla to vlastně další hra s citáty. Ty byly však bez přítomnosti jasně rozlišitelného hrdiny v podobě zajíce čím dál tím nejasnější a méně čitelné. U těchto obrazů se již nedá na první pohled určit, odkud zobrazení pochází, ba dokonce ani, co původně znamenalo a proč bylo pořízeno. Snad i odborník, který vytvořil vědecké zobrazení, ze kterého Zorka Ságlová vycházela, by měl často potíže tento námět identifikovat. Autorka teď navíc svá díla pojmenovávala podle asociací, které v její mysli některé znaky

⁸⁷ Weber, Milan: Zorka Ságlová v Ostravě. In: Ateliér, 1994/25, s. 5.

vyvolávaly – často to bylo písmo, zvířata, zátiší a další. Nejčastěji si však tato uskupení znaků spojovala s krajinou.

Tak také vznikla první série *Krajín* [182 – 186] z roku 1993. Nejsou to samozřejmě skutečné krajiny. Jsou to archeology překreslené hrnčířské značky vybrané z některé odborné publikace. Na plátno jsou přeneseny přesně tak, jak je autorka našla – seřazené do jakési pomyslné tabulky, tak aby je odborný čtenář mohl lépe porovnávat a případně využít při určování značek na pravěkých nádobách. Tyto znaky jsou navíc překresleny tak, aby bylo patrné, v kterých místech se na nádobě přesně nacházejí. A tak kromě značky samotné je zde načrtnuta i část menšího kruhu představující dno nádoby pod hrnčířskou značkou a část větší kružnice nad značkou představující okraj této nádoby.

Pokud tedy tato zobrazení poskládáte vedle sebe tak, jak je autorka našla seřazené ve vědecké publikaci, vypadají všechny ty půlkružnice jako větší a menší kopce v nějaké hodně členité krajině. Když pak autorka tyto nákresy otočila vzhůru nohama, začaly po obraze plout řady loděk. Jindy jí zase oblé tvary připomněly krajinu, nad kterou právě zapadá slunce nebo vychází měsíc. A pro zvýraznění významového posunu si autorka v této hře mohla navíc dle své úvahy zvolit barevné provedení plátna a zdůraznit (nebo také ne) některé jeho části. Pro laika tedy jednotlivé značky nic neznamenaají, i přesto však může v těchto plátnech pátrat po představách autorky nebo si do nich může zkusit promítnout své vlastní, třeba naprosto odlišné. Zde je mu k tomu nabídnut prostor.

Záhy, rovněž v roce 1993, vznikly dva obrazy s názvy *Zátiší s jablky* [188] a *Zátiší s pomeranči* [189]. Na obou plátnech vidíme opakující se a různě hustě poskládané zvláštní tvary. Připomínají snad trochu kosti neznámého původu. Ve skutečnosti jde však o další překreslení obrazů z archeologické publikace o starověkých keramických nádobách. Tentokrát nejde o značky, ale o profil střepu. Tedy jakýsi průřez nalezenou nádobou, z nějž nejdůležitější jsou pro vědce okrajové části těchto nádob – např. profil nožičky nebo horního okraje – který využívají jako další poznávací a

rozlišovací znak při určování původu keramiky. Zaoblené tvary tedy nejsou kosti, ale oblé kraje hrnčířských výrobků pokračující v náznaku do dalších částí nádoby.

Hustota a rozložení těchto tvarů na plochu plátna je v tomto případě volbou autorky a některé části se na něm i několikrát opakují. Tuto spleť tvarů pak autorka doplnila čistě geometrickým útvarem kruhu. Celkem tři kruhy, z nichž dva jsou neúplné, představují v červeném provedení jablka a v oranžové barvě pomeranče. Ty společně s mísou, byť v našem případě z ní zbyly už jen střepy, tvoří nejklassičtější námět zátiší. Autorka tedy do těchto dvou obrazů vložila tajenku skrytou pod zprvu nejasným názvem.

Tato „zátiší“ se navíc vztahují ke vzpomínce na autorčina otce, který se ve volném čase amatérsky věnoval malířství a jeho nejoblíbenějším námětem byla právě zátiší.⁸⁸

Podobného námětu použila Zorka Ságlová i v sérii pláten s názvem *Zvířata* [190 – 193], která vznikala mezi léty 1993 – 1994. Využila tentokrát opět kresby z archeologických publikací představující profil nožky antické nádoby a jeho možné varianty. Na plátno přenesla vždy čtyři taková zobrazení variant a navrstvila na ně další čtyři, ovšem mírně posunutá a barevně odlišená. Zdvojením vzniká dojem, že se jedná vždy o dvě (případně všechny čtyři) nožky nějakého neznámého zvířete, nikoli neživého předmětu. Na základě této další autorčiny hry s asociacemi a jazykovými dvojsmysly vznikl také název celé série.

Tyto profily střepů antických nádob využila Zorka Ságlová znovu v roce 1995 ve dvou obrazech s názvem *Oční stíny I* [194] a *II* [195]. Název je opět dvojznačnou slovní hříčkou. Podkladem pro tato plátna byly vzorníky barev líčidel na oči, tedy očních stínů, nalezené snad v nějakém ženském časopise. Tyto vzorníky jsou vystavěny vlastně jako pravidelné struktury složené z barevných eliptických skvrn zastupujících jednotlivé tóny líčidla.

⁸⁸ Rozhovor s Janem Ságlem, *Středokluky* 12. 2. 2008.

Ty ovšem představují pouze jednu vrstvu obrazu, překrytou další pravidelnou strukturou – vědeckým výčtem průřezů zakončení antických nádob používaných k jejich identifikaci. Jde tedy o setkání vizuálně zajímavého, ale ve svém určení vlastně povrchního, zobrazení možností a jeho exaktně vědecký, tentokrát však poeticky interpretovaný, protějšek.

Především různobarevnou obrazovou vrstvou vycházející z kýchovitých časopiseckých zobrazení současnosti se tato plátina přibližují některým charakteristikám spojovaným s pop artem⁸⁹, tento vztah je však spíše nezáměrný a vychází pravděpodobně jen z nových přehodnocení některých podnětů, které na autorku zapůsobily v době největší popularity tohoto stylu i jeho pozdějších reinterpretací.

K dovršení vši spletnosti je však třeba vysvětlit ještě další význam názvu těchto dvou obrazů. Černé tvary vycházející z profilů keramických střepů můžeme interpretovat také jako mžitky, které se nám před očima spontánně objevují, když je mhouříme nebo se díváme přes clonu řas – tedy rovněž „oční stíny“.⁹⁰

Naposledy využívá Zorka Ságlová profily střepů v sérii kreseb z let 1996 – 1997 [196 – 201]. Tématem je tentokrát výlučně sama struktura zobrazení těchto profilů, opět přesně tak, jak bylo nalezeno v odborné publikaci, a to do té míry, že drobné tečky pod jednotlivými tvary suplují vlastně jeho číselné označení. Tuto strukturu pak v některých případech oživuje, podobně jako u *Zvířat*, principem zdvojení a jednotlivé dvojice pak barevně odděluje, někdy též propojuje tenkou linkou. V podstatě jednoduchá abstraktní struktura tak dává vyniknout především jejímu barevnému provedení.

Kromě hrnčířských značek využívala Zorka Ságlová ve svých dílech také znaky patřící do různých systémů dosud nerozluštěných, ale skutečných písem. V průběhu let 1994 – 1999 se k tomuto námětu vracela několikrát.

⁸⁹ Štefančíková, Alica: Začátek a konec. In: Zorka Ságlová, Galerie Benedikta Rejta, Louny, 27. 10. 2007 – 3. 2. 2008.

⁹⁰ Autorem tohoto označení, které Zorku Ságlovou zaujalo, je prý Jan Merta. Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 9. 11. 2007.

Prehistorické čínské písmo použila i ve svých plátnech, v jejichž názvu se opět často vyskytuje slovo „krajina“ [202 – 206]. Někdy se mezi znaky navíc objeví jeden, který se autorce zdá natolik výmluvný, že je třeba jeho existenci zmínit i v názvu. Tak je tomu například i u *Krajiny s ještěrkou* [203] nebo *Krajiny možná s andělem* [204].

Většinou však samotné písmo nestačí. Často bývá doplněno barevnými zásahy mořskou houbou, překryto téměř pravidelným rastrem barevných puntíků vytvořených obtisky molitanové vycpávky víček od lékovek [208 – 209] nebo mezi ně autorka otiskuje své prsty a rty [202, 206] do podoby nových obrazců vyvolávajících další významy a souvislosti.

Nejucelenější a obsahově nejsilnější je v této skupině cyklus *Deliramenta* [210 – 213]. Čtyři plátna z roku 1995 své pojmenování dostala podle skutečného příběhu, který se odehrál ve Francii snad ještě v 19. století, a na který Zorka Ságlová při četbě narazila. Jednalo se vlastně o ambiciózní podvod na vědecké půdě: několik kamenných destiček, na kterých bylo vyryto dosud neznámé písmo, bylo údajně nalezeno venkovským sedlákem při orbě na poli a předloženo expertům jako senzační nález jednoho z nejstarších kulturních projevů na světě. O jejich pravosti se jen váhavě vedly spory, až jeden z vědců našel odvahu rozhodně prohlásit, že jde o „deliramenta“, tedy bludy a jeden velký podvod. Skalní příznivci však v jejich pravost věřili dál a vleklý spor nakonec vyřešila až o mnoho později moderní vědecká technika.⁹¹

Na *Deliramentech* Zorky Ságlové jsou použity kresby nalezené na střepích starověké čínské keramiky. Nejde pravděpodobně o systematické písmo, ale o pouhé hrnčířské značky. Neobsahují tedy žádné opravdové sdělení, nic nám neříkají – i kdybychom je uměli přečíst, dorozumění je nemožné. Pravděpodobně to měla autorka svým pojmenováním na mysli.

Snad aby nám v této komunikaci pomohla nebo aby se sama pokusila dorozumět s tím, čemu rozumět nelze, doplnila značky otisky svých rukou a

⁹¹ Rozhovor s Janem Ságlem, *Středokluky* 12. 2. 2008.

rtů. Někdy jsou na plátně frontálně otištěny celé dlaně, jindy jen špičky prstů nebo je tahem prstů po plátně naznačen pohyb či směr. Zdá se však, že otisky vždy nějak sledují tvar a dynamiku znaku. Je to snad znaková řeč? Konkrétní gesto proti nečitelnému znaku? Snad se otisky rukou vztahují k práci hrnčířovy ruky na nádobách, ze kterých značky pochází? Nebo jde jednoduše o nejstarší a nejjednodušší výtvarné vyjádření pocitu „já jsem“? *Deliramenta* můžeme chápat každý po svém – pro autorku bylo vždy důležité, aby měl divák prostor pro vlastní aktivitu.

Z přírodovědecké odborné publikace zřejmě čerpala Zorka Ságlová inspiraci v případě plátna s názvem *Triturus alpestris alpestris* [214] z roku 1999. Za tímto složitým latinským názvem se skrývá čolek horský střeoevropský. Devět podivných půlelipsovitých útvarů s množstvím drobných skvrn nejrozličnějších barev představuje vědecky sestavené možnosti skvrnovité kresby na hlavě těchto drobných obojživelníků. V přírodě byste je ovšem jen marně hledali poseté takto pestrými skvrnami. Jde opět jen o slovní hříčku, kterou autorka spojila slova „alpestris“ a „pestrý“.

Výsledkem je opět vizuálně příjemné a ve významu hravé dílo v mnohém příbuzné poslednímu, ne zcela dokončenému, plátnu Zorky Ságlové z roku 2003 [215]. Barevnými skvrnami a užitými tvary tato dvě plátna také poněkud připomínají dílo *Bramborové hlavy* z roku 1965. Jeho autorem je jeden z oblíbených vrstevníků Zorky Ságlové, Sigmar Polke.

Podobně barevně provedená je i nedatovaná kresba zpracovávající stejný námět jako velké dvoudílné plátno z roku 1998 nazvané *Rodinný portrét* [217 – 218]. Ten vychází opět z nalezené hromadné fotografie účastníků jakéhosi vědeckého kongresu, z níž si Zorka pro své účely vypůjčila pouze vnější obrys jednotlivých postav. Ty pak prezentovala jako členy jedné zřejmě dosti rozvětvené rodiny. V kresebné variantě je do černých obrysů každé postavy doplněna skvrna určité barvy včetně bílé [216]. Plátno je naopak téměř monochromní – obrysové linie jsou namalovány bílou barvou na bílém podkladě. Do nich jsou však červenou

pastelkou vepsány vysvětlující komentáře, o které členy rodiny jde, podobně jako se to dělává při prohlížení rodinného alba. Jako potvrzení toho, že každý odněkud pocházíme a každý máme někde své místo, někam patříme.

Jedním z vrcholů tvorby Zorky Ságlové z okruhu maleb vycházejících z nalezených zobrazení je cyklus původně šesti pláten *Pavlov* [219 – 225] z roku 2001, mezi léty 2001 - 2003 doplněný ještě o jedno tak, aby bylo možno jejich ideální sestavu dva krát tři plátna variabilně proměňovat.

Bohužel už dnes není zcela jasné, co přesně představovala zobrazení, ze kterých autorka vycházela. Byla převzata opět z některé knihy nebo článku věnovanému archeologii a jedná se o účelové pomocné kresby odborného pracovníka, který se na nich snažil zachytit nejdůležitější prvky liniové struktury, které nebylo možno v potřebné kvalitě zachytit fotograficky. Pavel Liška v katalogu vydaném v roce 2002 u příležitosti autorčiny výstavy v Domě umění města Brna uvádí, že autorka „vychází z kreseb a detailů vykopaných předmětů“⁹². Jiří Valoch v katalogu velké retrospektivní výstavy v Národní galerii přímo navrhuje: „Možná, že to byly detaily z onoho kusu mamutiho klu, který badatelé identifikovali jako první „mapu“ tohoto okolí Pavlovských vrchů...“⁹³

Název dostala celá série těchto pláten podle velmi bohatého archeologického naleziště na jižní Moravě, kam se badatelé postupně přesunuli ze známějších Dolních Věstonic.

Většinou horizontální volné linie, často vrstvené nad sebou a členící celou plochu obrazu skutečně vyvolávají dojem zjednodušeného záznamu krajiny. Jejich pozadí vypadá na první pohled jako souvislá plocha jednoduše „natřená“ jedním barevným odstínem – v tónech fialové, modré, žluté a růžové navíc pro krajinu nereálných. Jejich barevnost je však výsledkem velké trpělivosti a malířského umu, který do těchto pláten Zorka Ságlová vložila, když se rozhodla pracovat metodou podobnou vytváření

⁹² Liška, Pavel: *Obrazy jako poetické hlubinné sondy*. In: Zorka Ságlová. *Obrazy.*, 21. 12. 2001 – 27. 1. 2002, Galerie Jaroslava Krále Domu umění města Brna, nestránkováno.

⁹³ Valoch, Jiří: *Cesta tvorby Zorky Ságlové*, in: Zorka Ságlová, Národní galerie, 2006, s. 27.

barevných odstínů v tapisériích kombinováním jednotlivých vláken různých barev, které teprve dohromady vydají požadovaný odstín. Tímto způsobem, pomocí skládání jednotlivých barevných zásahů, vznikla chvějivá barevnost těchto pláten, vlastnost fascinující diváka, který neváhá přistoupit blíž.

MALBY NA DAMAŠKU

Souběžně s prací na dílech z jiných okruhů její tvorby se Zorka Ságlová od roku 1994 znovu vrací k damašku, a to poprvé ve formě již hotové průmyslově vyráběné látky.

S damaškovými vzory se autorka setkala nejprve při svém studiu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v textilním ateliéru profesora Antonína Kybala. Součástí tohoto profesionálního školení bylo mimo jiné i vymýšlení damaškových vzorů a jejich převedení do formy použitelné při průmyslové výrobě látek. Pravidelná struktura bodů technického zakreslení autorku již tehdy inspirovala v její volné tvorbě. Tak vznikly první geometrické struktury šedesátých let z okruhu Nové citlivosti.⁹⁴ K atlasové vazbě typické pro damaškové látky jako inspiračnímu zdroji se znovu vrátila na počátku osmdesátých let – znovu ji využila jako systém řazení jednotlivých prvků svých nových struktur, tentokrát však doplněných o významy nabitou, donekonečna se opakující figurku králíka.

S návazností typickou pro její tvorbu se Zorka Ságlová k damašku vrací, aby ho využila opět novým způsobem: jako podklad pro své malby. Nahrazuje tak tradiční hladké malířské plátno. Vybírá si především damaškové látky používané při výrobě matrací, tedy látky velmi kvalitní a pevné, téměř rovnocenně nahrazující běžné malířské plátno. Oproti němu však damašek do obrazů vnáší svou plastickou strukturu vytkávaného dezénu a ovlivňuje tím výsledek i po čistě technické stránce (např. rozdílné chování barevných pigmentů na odlišných strukturách látky). Zároveň však zásadně posouvá i významový kontext jednotlivých děl tím, že jde v podstatě o velmi banální, všední materiál, se kterým je divák důvěrně

⁹⁴ Viz. kapitola Konstruktivní tendence, s. 20 – 26.

obeznámen a který ve svém životě běžně využívá, a tudíž má pro něj své vlastní významy. Zorka Ságlová tak do svých děl opět vnáší něco, co je ze sféry vysokého umění obvykle vyloučeno.

Většina damaškových látek, které Zorka Ságlová využívá, má pouze omezenou barevnou škálu – odstíny šedé, případně světle modré či béžové. Barevné variace této látky jsou tedy výsledkem malířského zásahu autorky. Plátna však nejsou barvou pouze jednoduše natírána – barevná plocha je tvořena často dobře rozlišitelnými malířskými tahy, jimiž autorka plátno v nestejnoměrné vrstvě pokrývá po způsobu starých mistrů.

Snad to byla tato metoda práce s pozadím, která ji dovedla až k myšlence zdůraznit malířským gestem pouze některé části damaškového vzoru a ponechat mu nakonec v plátně naprostou autonomii.

V jiných případech Zorka Ságlová ponechává damaškovou látku barevně zcela beze změny, přesto však pracuje v přímé interakci s jejím vzorem, nechává se jím inspirovat a doplňuje ho.

Především ve svých prvních obrazech na damašku však této látky využívá spíše jako neobvyklého podkladu pro malbu a přenáší na ni nejrůznější nalezená zobrazení tak, jako u maleb na běžném malířském plátně. Výrazný damaškový vzor však vnáší do obrazů další vrstvu – jak čistě vizuální, tak i významovou – a tím možnosti jejich chápání obohacuje, ale také relativizuje.

Na jedny z prvních takových obrazů nazvaných *Židle* [226] z roku 1994 a *Židle II* [227] z let 1995 – 1996 přenesla autorka opět část motivu antické národy. Námětem těchto obrazů se tak stalo neúplné zobrazení dolní části lidské postavy zahalené členitou drapérií a sedící na židli, nebo ještě lépe sama židlička a drapérie. Kresba je provedena místy nesouvislou fialovou linkou na bujném květinovém dekoru šedavého damašku. Zdá se, že látka v těchto dvou obrazech hraje hlavní roli: jako drapérie na antickém zobrazení a jako skutečná látka podkladu malby tvoří spojující článek mezi umělecky ztvárněnou historií a utilitární současností.

Na stejný damaškový vzor překrytý vrstvou průsvitné oranžové barvy je v díle s názvem *Karphi* [228] z roku 1994 přenesena i mapa vykopávek tohoto archeologického naleziště na Krétě spojovaného s minojskou kulturou. Dvouvrstevnost obrazu způsobená konfrontací užitkové látky se zobrazením z oblasti vědy a kultury je zde zkomplikována ještě třetí vrstvou rozeklané linie horského horizontu v horní části obrazu, která znejišťuje výchozí bod našeho pohledu: v případě mapy vychází pohled shora, zatímco horské štíty jsou ztvárněny z čelního pohledu.

Stejně přenáší Zorka Ságlová na damaškové plátno například i řady skákajících králíků či zobrazení čtyř ještěrek, nalezené snad v některé přírodovědné publikaci, z roku 1999 [229].

Pro srovnání dvou různých podkladů jsou zajímavé dva obrazy z roku 1996 se stejným námětem – částí dekoru antické nádoby zobrazující lidskou ruku, která divákovi snad jako dar nabízí malou sovu. Ve variantě s damaškovým podkladem [230] je pozadí, které je zvýrazněno plasticky působící malbou reagující intenzitou modři na vzor látky, téměř dominantní. Ve druhé verzi provedené na plátně [231] je čistě bílá plocha s kresbou doplněna světle růžovými otisky mořské houby a především středním čtvercem vytvořeným růžovými otisky dlaní směřujících v pravidelném sledu do středu obrazu, a tedy k centrálnímu motivu. Otisky lidské dlaně můžeme chápat jako pouhou potřebu zpracovat čistě bílé pozadí, ale také v souvislosti s námětem jako otisk zobrazené dlaně či stopu jejího dotýkání, potřebu dotknout se.

Zcela zvláštní místo v díle Zorky Ságlové má z hlediska tvůrčího postupu dosti rozměrná malba na damašku z let 1996 – 1997. Podkladový damaškový vzor je zde úplně zamalován intenzivní akrylovou modří stejně jako téměř nečitelné zobrazení nalezené na reprodukci údajně velmi neumělého, zřejmě lidového středověkého dřevořezu s námětem apokalypsy.⁹⁵ Nestvůry v prudkém pohybu a spletnosti lidských těl sem byly

⁹⁵ Rozhovor s Janem Ságlem, *Středokluky* 12. 2. 2008.

přeneseny a pečlivě vykresleny, aby byly vzápětí opět přemalovány prudkým malířským gestem a tím opět pohřbeny pod expresivními tahy autorčina štětce. Vodítko k rozluštění tohoto výjevu divákem nedává dokonce ani pojmenování díla, které zůstalo jednoduše „bez názvu“ [232].

Ojedinělý je svým námětem i obraz z roku 1999 s názvem *Pozitivní negativ* [235]. Na jasně červeně pomalovaném damašku bez obtíží rozeznáme krajinu se vzrostlými stromy, jimž plnost a dojem plastičnosti dodává hutná malba tmavšími odstíny červené orámované světle hnědou obrysovou linkou. Námět vychází z nalezené fotografie a je vlastně shrnutím celoživotních zkušeností s oběma uměleckými druhy – malbou i fotografií (zprostředkovanou jejím maželem Janem Ságlem). Červená barva malby vychází z názvu: v negativním zobrazení byly tóny zelené nahrazeny jejich komplementárními barvami.

Jistou vazbu s ostatním dílem Zorky Ságlové má tato malba snad jen v případě dvou zobrazení přenesených jako inkoustový tisk na plátno [237] a jako akryl na damašek [236] z fotografie odpadního kanálu v Cluny.⁹⁶ I v tomto případě šlo o propojení obou médií a autorčiných zkušeností s nimi.

Zajímavou skupinou jsou také malby, v nichž se damaškový vzor stal jejich hlavním tématem. Akrylová malba v těchto případech pouze různým způsobem reaguje na svůj podklad, zdůrazňuje některé části dezénu, popřípadě je jen minimálně doplňuje o další abstraktní prvky.

Například v obraze *Jižní strana* [238] hory z roku 1997 používá Zorka Ságlová červený akryl na světle šedém damašku s květinovým vzorem. Tahy jejího štětce jsou opět velmi expresivní. Přestože jsou tyto tahy téměř bez výjimky vedeny přímo, a tedy neobkreslují oblé tvary podkladového vzoru, vyvstávají na šedém pozadí červené květiny. Je to způsobeno tím, že tyto přímé tahy štětce namočeného v barvě fungují na velmi podobném principu jako frotáž a přebytečná barva z nich ulpívá na vystouplých částech

⁹⁶ Viz. kapitola Fotografie, s. 89.

dezénu. Celek působí opět kontrastem líbivého, ale všedního vzoru a prudkosti malířského gesta.

V jiném obraze z let 1997 – 1998 je damaškový vzor rovněž podobně expresivně zamalován jako u předchozího díla. Jen místy nechává autorka květinový vzor vynořit se z červené malby a tyto jeho části pak připomínají třepetající se hejno motýlů. Tito „motýli“ jsou na jiných místech doplnění žlutými srpkovitými měsíci, které jsou opět výsledkem práce s původním vzorem, jenž kromě květin obsahuje i jejich obloukovitě prohnuté stonky [239].

Kombinací všech jmenovaných přístupů jsou plátna *Zelený I – IV* [240 – 243] z let 2000 – 2001. V prvním plátně je damaškový vzor zamalován hutnou zelenou barvou a na toto pozadí jsou přenesena zobrazení enormně zvětšených semen rostlin. Toto plátno existuje ještě v červené variantě s modrými semeny z téhož roku pojmenované jednoduše *Červený* [244].

Na druhém plátně vzor damaškové látky opět zmizel pod nánosem zelené barvy, aby byl záhy obnoven autorčinou malbou ve světle zeleném odstínu, čímž vlastně Zorka Ságlová rekonstruuje výchozí situaci. Podobně postupuje i ve třetím plátně, kde původní vzor evokuje modrými tahy štětce. Navíc ho ještě doplňuje rastrem jasně červených teček vytvořených pomocí vícečárkových od lékovek jako v některých případech přeneseného zobrazení.⁹⁷

Poněkud zvláštního nalezeného zobrazení využívá i poslední obraz této série. Damaškový vzor je tu opět téměř neviditelný pod souvislou zelenou plochou, na kterou autorka přenesla strukturu skal z Hendaye, baskického letoviska v jihozápadní Francii na břehu Atlantického oceánu, které je pro české dějiny umění významné také několikaměsíčním pobytem Josefa Šímy. Na fotografii skal pořízené Janem Ságlem zvýraznila Zorka Ságlová některé linie a takto získanou strukturu potom zvětšila a přenesla na plátno. Na první pohled nečitelné tvary budí dojem nahodilého vzoru. Podobnou strukturu přenáší autorka v témže roce i na obraz přímo nazvaný *Hendaye* [245]. Tentokrát ji však konfrontovala s mnohem jasněji

⁹⁷ Viz. kapitola Nalezená zobrazení, s. 70.

viditelným původním vzorem, jehož části jsou na několika místech ještě zdůrazněny odlišnou barvou.

Nejzajímavějším cyklem obrazů pracujících s damaškovým podkladem a reagujícím na jeho vzor je série *Sheilas* [246 – 249], která vznikla mezi léty 1998 – 2001. Jméno dostala podle postavy objevující se na kamenné výzdobě středověkých kostelů na Britských ostrovech, především v Irsku. Tato figura ženy obnažující pro naše dnešní chápání velmi obscénním gestem své pohlaví, případně jinak upozorňující na své pohlavní znaky, je vykládána různými způsoby: jako středověká alegorie tělesného chtiče, magická figura pomáhající neplodným ženám počít nebo nejčastěji jako předkřesťanská bohyně plodnosti, v Irsku také spojovaná s Matkou zemí.⁹⁸

Už od pravěku se však redukovaný symbol ženského pohlaví vyskytoval také jako posvátné označení zrození a života. Tento symbol přežil až do dnešních dnů, jeho chápání ovšem pokleslo od posvátného až k navýsost vulgárnímu. V jistém smyslu se tedy dá hovořit o dalším nalezeném zobrazení přeneseném autorkou na plátno.

Zdá se, že jednu z hlavních rolí při vytváření těchto pláten hrála také struktura samotné tkaniny a její kosočtverce vytvářející vzor. Zorka Ságlová tento motiv v odpovědi na jeho tvary pouze doplnila svislou linkou tak, jak to učinila již u několika předchozích pláten. Získala tak opět pravidelnou strukturu barevných geometrických elementů založenou na zvolených pravidlech, která je pro její dílo tak charakteristická. V první variantě jsou různobarevné svislé linky na látku doplněny pouze ob jeden kosočtverec. Ve druhém jsou už vyplněny všechny kosočtverce zelenou a červenou linkou střídající se v řadách nad sebou. V posledních dvou plátnech opět kompletně doplněných kosočtverců je využito stejného principu jako ve

⁹⁸ Na plátně německého malíře Emila Noldeho s názvem *Na mořském pobřeží*, které bylo, jak jsem se dozvěděla, oblíbeným obrazem Zorky Ságlové (rozhovor s Janem Ságlem, *Středokluky* 9. 11. 2007), proti sobě ve větru stojí dvě ženy s vlajícími šaty. Jedna z nich si v podivném gestu drží a pozvedává prsa. Toto gesto je v katalogu Noldeho výstavy, který Ságlovi vlastnili (Emil Nolde, *Kunstforum Bank Austria*, Vídeň. 7. 12. 1994 – 12. 3. 1995, s. 14 - 15), porovnáváno s figurou Sheila z cantemburské katedrály, která se stejně agresivně sexuální gestem upozorňuje na svá prsa, další symbol ženství. Toto zobrazení lze tedy označit za jeden z možných inspiračních zdrojů Zorky Ságlové při tvorbě pláten *Sheilas*.

strukturách se zaječí figurkou, kde je vynecháním několika figurek či změnou barevnosti v celé ploše plátna vytvořena jedna „superfigura“ králíka. Stejným způsobem vytváří Zorka Ságlová i v plátnech *Sheilas* jeden velký znak využívající celého plátna pouhým barevným odlišením doplněných linek.

K významovému uchopení těchto obrazů píše Magdalena Juříková: „*Sheilas* jsou mimochodem typickým příkladem toho, z kolika vrstev její výtvarné a intelektuální dispozice se může zkoncentrovat v jediný obraz. Zpracovala tu vzpomínku na vzory dívčího prádla, vlastní ženskou identitu, studium prehistorického kultu plodnosti, kterým s vážností sobě vlastní zobrazovala ženský klín tak, jak se dnes už zcela bez úcty činí na pisoárech a oprýskaných zdech. *Sheilas* však zůstaly ve výrazu neutrálními a eroticky křehkými obrazy bez jakékoliv natož feministické vypjatosti.“⁹⁹

Jako u většiny děl Zorky Ságlové i u obrazů *Sheilas* je jejich význam poskládán z celého množství kulturních souvislostí i osobních zkušeností. A tak jsou i v těchto plátnech obsaženy protichůdné motivy: sexuálně provokativní gesto pohanské bohyně, původně posvátné, postupem času ale nevyhnutelně pokleslé, stejně jako v podstatě nevinná hra s geometrickými elementy a principem jejich pravidelné obměny popírající i zdůrazňující jejich skryté významy. Také z nich však cítíme prosté konstatování příslušnosti k ženskému pohlaví, uvědomění si tohoto aspektu své osobnosti a jeho souvislostí. Tento zájem se o něco dříve, jako vedlejší produkt použitého zobrazení, objevil už v jiném výrazném cyklu *Jin-jin* z let 1994 – 1995, jehož hlavním motivem je nalezené zobrazení ženského principu a jeho absolutizace po vypuštění mužského protějšku.

⁹⁹ Juříková, Magdalena: úvodní slovo k zahájení výstavy Zorky Ságlové s názvem *Obrazy*. Dům umění České Budějovice, 27. 2. – 24. 3. 2002.

PRÁCE S NALEZENÝMI PŘEDMĚTY

Zvláštní kapitolou v díle Zorky Ságlové jsou plátna a práce na papíře, v nichž využívá různých druhů nalezených předmětů. Ačkoli tyto práce byly při různých příležitostech několikrát vystavovány, většina z teoretiků, kteří někdy psali o dílech této autorky, je ve svých výčtech a rozborech opomíjí nebo odbývá jen krátkou zmínkou. Přitom tvoří navýsost estetickou a s ostatním dílem provázanou oblast, která je stejně významově bohatá a zajímavá jako autorčina další tvorba.

Tato díla vznikala během celých devadesátých let stejně jako po roce 2000 a netvoří jednotnou skupinu. Jedná se o několik samostatných souborů, které spolu tematicky nesouvisejí a vznikly v různých časových obdobích, spojuje je však použitá technika asambláže a podobný prvek okouzlení nalezenými předměty – ať už přírodními nebo člověkem vyrobenými a používanými.

Zajímavé také je, že mnohá tato díla vznikla v souvislosti s obnovenou možností cestovat a jsou v nich obsaženy předměty, které si autorka ze svých cest přivezla jako poněkud zvláštní suvenýry, připomínky vlastních zážitků i pestrosti doposud cizího světa.

Jako jedna z prvních vznikla v roce 1992 série pěti reliéfních obrazů s názvem *Tirolaps* [250 – 253]. Autorka v nich využila plasticky provedených figurek zajíců z profilu vyrobených z papírové hmoty, které objevila ve Francii. Slepené dohromady z pravé a levé poloviny se používají jako střelecké terče. Zorka Ságlová je ovšem raději používala jako samostatné poloviny, které mohla uplatnit na ploše rezného plátna. Někdy je řadila do pravidelné struktury ze zaječích jednotlivců či opačných polovin,

jindy je nechala rozběhnout se po ploše v dynamických křivkách a nepravidelných seskupeních.

Ke králičímu okruhu se řadí i další asambláže na papíře vytvořené až v roce 1999. V nich tentokrát autorka využívá drobných těstovinových králičích figurek dvou barev, které jí poslali známí z ciziny [254 – 255]. Ty jsou ve velkém množství rozmístěny téměř po celé ploše papíru a tvoří chaotickou strukturu. Mnohem ukázněnější je reliéf s řadami dvou druhů růžových a žlutých cukrovinkových figurek, opět různě barevně prostřídáných [256].

Podobně skládala Zorka Ságlová mezi léty 1997 – 1999 na hnědý ruční balící papír také vylisované lístky eukalyptu [257 – 258] či ginkgo biloby [259 – 260]. Z těchto vícebarevných listů tvořila pravidelné struktury nebo je lepila herbářovým způsobem do vyrovnaných řad na papírové pásy. Opět ji zajímala i symbolika spojená s těmito stromy. Například ginkgo je jako jeden z nejstarších druhů stromů na zemi v Číně a Japonsku, kde nejčastěji roste, považován za symbol dlouhověkosti a nezničitelnosti (tyto stromy přežily i jaderný výbuch v Hirošimě). V Evropě je zase hlavně v poslední době ceněn v medicíně jako prostředek pozitivně ovlivňující funkci mozku a paměť.

Jeden z vizuálně nejpritažlivějších souborů, v nichž autorka využila množství nalezených předmětů z mořských pláží, vznikl od roku 1996 [263 – 276]. Na plátně a ručních papírech se tu objevují mořské řasy, chaluhy, tráva a jiné rostliny stejně jako různobarevné pocuchané kousky roztrhaných rybářských sítí, písek, mušle a další drobné předměty. Tyto asambláže jsou doplněny zásahy akvarelovými barvami, většinou v zelené či modré barvě moře a okrové barvě písku, a v některých případech také barevně provedenou frotáží nalezených oblázků. Někdy jsou tyto prvky rozmístěny do struktur, jindy téměř naznačují příběh, nejčastěji však působí svou elementární čistotou, krásnou harmonickou barevností a jednoduchostí kompozice.

Z těchto děl dýchá atmosféra působivého a nevyzpytatelného bretaňského pobřeží, kam Ságlovi jezdívali a kde měli přátele. Vyslechli si tu mnoho historek o místních rybářích, kteří jsou i dnes na moři často vystaveni nebezpečí a ne vždy se na břeh vrátí všichni. Jan Ságlo vzpomíná na bretaňské hřbitovy, které spolu s manželkou navštívili a podél jejichž zdí jsou místo hrobů pověšeny tabulky se jmény a nápisem „ztracen na moři“.¹⁰⁰ Zdá se tedy, že kromě estetických kvalit a snahy zachytit vzpomínku na pobyt u moře můžeme v těchto dílech cítit také možné svědectví tragické události obsažené v roztrhaných rybářských sítích, které moře vyplavilo na břeh.

Techniku frotáže, kterou Zorka Ságlová použila v několika svých asamblážích s mořskou tematikou, využila ve svém díle již v roce 1994. Tehdy vzniklo několik frotáží dekorativních ornamentů z opuštěných románských kostelíků ve Francii a ve Španělsku, které při svých cestách s manželem navštívili. Místo skutečného předmětu si nyní autorka odnesla alespoň jeho „otisk“, se kterým pak dále pracovala – doplnila ho barvou nebo jej konfrontovala s barevnou fotografií téhož dekorativního prvku [277 – 280].

Cyklus *Sladký život* z roku 1998, podle nějž byla pojmenována i autorčina výstava v Galerii na bidýlku v Brně, zahrnuje díla vytvořená kombinací fotografie a asambláže. Patří k němu i dvě fotografie tištěné na papíře, které jsou s vtipem doplněny kavárenským cukříkem – na první fotografii restaurace „Cafe de la marine“ je jako vývěsní štít přilepen papírový pytlíček cukru s obrázkem ryby [283], na druhé je vyfocena řada mravenců namalovaných na zdi, kterým autorka nasypala a přilepila do cesty trochu cukru [284].

Další součástí cyklu jsou na ručním balícím papíře pravidelně vyskládané pestrobarevné pytlíčky cukru s logy firem, kaváren i leteckých společností z různých částí Evropy [281 – 282]. Připomínají nám doby

¹⁰⁰ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 9. 11. 2007.

okouzlení pestrostí znovuotevřeného světa, jsou svého druhu cestovním deníkem navštívených míst, ale také nám připomínají, jak sladký a zároveň křehký je lidský život.

FOTOGRAFIE

Jak už zde bylo mnohokrát připomenuto, manžel Zorky Ságlové, Jan Ságla, je profesí fotograf. Vděčíme mu za fotografické zdokumentování celé autorčiny tvorby od raných začátků až do posledních let a v některých případech, jako například u akcí, jsou pro nás jeho fotografie jediným zdrojem obrazové dokumentace. Že toto dlouholeté harmonické soužití Zorku Ságlovou ovlivnilo i v její tvorbě, od znalostí a využití moderních technických možností reprodukce a přenosu fotografie na plátno až po možnost cestovat s ním do zahraničí jako jeho asistentka při pracovních zakázkách pro Artcentrum již v době, kdy to v této zemi nebylo zdaleka běžné, je nasnadě a bylo to také u jednotlivých případů zmíněno.¹⁰¹ Avšak o existenci rozsáhlé vlastní fotografické tvorby této umělkyně se dovídáme vlastně až na velké retrospektivní výstavě v roce 2006 pořádané Národní galerií ve Veletržním paláci v Praze a v Moravské galerii v Brně.

Hned na úvod je třeba říci, že Zorka Ságlová za svého života tuto část své tvorby nikde veřejně neprezentovala a nikdy ji tudíž nedovedla do finální podoby tak, aby mohla být vystavena. Jan Ságla všechn tento „fotografický polotovar“, kterého během let vzniklo velké množství, v současnosti zpracovává a utřídí. Díla a cykly uvedené v této kapitole jsou tedy jen zlomkem fotografické tvorby Zorky Ságlové a teprve až se podaří znovu nalézt a spojit všechny její části, bude možné ji dodatečně zhodnotit v samostatné stati.¹⁰²

¹⁰¹ Více k této problematice viz. Soužití s fotografem Janem Ságlem, s. 107 – 108.

¹⁰² První část fotografické tvorby Zorky Ságlové byla zpracována do nedávno vydané převážně obrazové publikace nazvané „Hrdina civilizátor“, která je výsledkem spolupráce Jana Ságla a Marka Pokorného. Marek Pokorný je také autorem úvodního textu knihy. Hrdina civilizátor, KANT 2006. Také katalog výstavy Zorky Ságlové v Galerii Benedikta Rejta v Lounech vydaný v roce 2007 Reprodukují ve své obrazové části cyklus fotografií z Kanárských ostrovů, na samotné výstavě pak bylo k vidění ještě několik fotografií zvířecích stop v pouštním písku, které byly nalezeny až dodatečně a v katalogu uvedeny nejsou. Autorkami textů v katalogu jsou Alica Štefánčíková a Veronika Zboranová.

Fotografie představují asi nejosobnější část tvorby Zorky Ságlové a zřejmě proto byly dlouho určeny jen jí samotné. Jsou obrazovou výpovědí o vizuálním a emotivním zážitku situace, která často souvisí s náměty objevujícími se v jejích obrazech, asamblážích či akcích a někdy se zdají být až jejich ověřováním či dokonce potvrzením v reálném světě.

O osobním charakteru vypovídá i nepřehlédnutelná volnost a svoboda zachycení jednotlivých námětů, se kterou jsou tyto fotografie realizovány bez jakýchkoli kanonických omezení, nesvázané dodržováním tradičních postupů a norem umělecké práce v tomto médiu. Dá se říci, že radost z prožitku, spontánnost zachycení a vůbec zřejmě soukromé určení této tvorby vedly k naprostému osvobození a umělecké nezávaznosti. Podobný charakter fotografického zachycení často soustřeďující svou pozornost na určitou na první pohled nepodstatnou část celku, tedy vlastně jen určitý výřez banální reality, pořízený bez potřeby respektovat profesní pravidla fotografie má například i tvorba Roberta Rauschenberga. Jeho fotografie z let 1949 - 1980 byly v roce 1996 představeny na samostatné výstavě v Centre George Pompidou v Paříži.¹⁰³

Prvním cyklem fotografií Zorky Ságlové, který začal vznikat již při prvních cestách do zahraničí po roce 1982, je soubor s názvem *Hrdina civilizátor* [285 – 332]. Byl představen na zmiňované retrospektivní výstavě Národní galerie ve Veletržním paláci a nedávno také vyšel knižně. Datace k jednotlivým fotografiím bohužel, stejně jako u některých dalších autorčiných cyklů, neexistují.

Tvoří ho na šest desítek fotografií, jejichž hlavním hrdinou je králík v nejrůznějších situacích a souvislostech. Většina z nich byla pořízena v zahraničí a převládají podoby, které na sebe králík bere v současné městské realitě, více či méně pokleslé, často humorné: plyšové hračky, dekorace výloh obchodů, porcelánové či čokoládové velikonoční figurky,

¹⁰³ Výpravný katalog vydaný u příležitosti této výstavy stejně jako obdobné výstavy fotografií Davida Hockneyho si Ságlovi přivezli ze svých cest. Hockneyho tvorba, ač byla většinou rovněž pořízena při umělcových cestách po světě, se však jak přístupem tak typem námětů výrazně liší. Rauschenberg *photographe*, Centre George Pompidou. Paris 1981. David Hockney *photographe*, Centre George Pompidou, Paris 1982.

vývěsní štíty restaurací, i králíci objevující se na jejich jídelním lístku. Další početná králíčí zobrazení autorka zachytila v muzeích na egyptských hieroglyfech, středověkých tapisériích či kamenných reliéfech, antických nádobách i exotických dřevěných maskách – tedy v podobách, které byly významným inspiračním zdrojem i pro její malířskou tvorbu zabývající se citacemi z dějin lidské kultury.

V této souvislosti je zajímavé zmínit dvě fotografie, na kterých Zorka Ságlová zachytila díla vytvořená jejími součastníky, pro něž králík rovněž představuje důležitou postavu v jejich uměleckém díle. Jde o zlatého králíka Josepha Beuyse [331], se kterým autorku na její žádost zachytil její manžel Jan SágI,¹⁰⁴ a fotografii bronzové kašny s plastikou králíka z Frankfurtu nad Mohanem vytvořené britským sochařem Barry Flanaganem [332], známým po celém světě právě svými četnými díly na králíčí téma.

Tato zobrazení mají v sobě často prvek lehké ironie - nijak kousavé či kritizující, spíše laskavé a plné radosti ze zachycené mnohotvárnosti tématu. Zdá se, že tyto fotografie, se stejným zájmem sahající k pokleslé i vysoké kultuře, byly pro Zorku Ságlovou způsobem, jak si v reálném světě ověřit svá králíčí témata, kterými se souběžně zabývala v kresbách a malbách. Marek Pokorný k tomu v předmluvě ke knižnímu vydání tohoto fotografického cyklu píše: „Králík je zkrátka pro Zorku Ságlovou všudypřítomný, je to postava mnoha tváří a rolí. Fotografie je dohledávající a zachycující. Nekomentují králíkovy metamorfózy, jsou konstatujícím přistižením. Jde jim o různost a vystižení konkrétního charakteru. Lítost, výčitka, pohoršení, ale ani obdiv nejsou na místě. Záběry mají funkci rudimentárně estetizované evidence. V tomto korpusu však doslovují a osvětlují intenzitu zájmu Zorky Ságlové o její malé velké téma.“¹⁰⁵

I další fotografický cyklus Zorky Ságlové vznikl na cestách, tentokrát v roce 1997 na ostrově Fuerteventura patřícím ke Kanárskému souostroví.

¹⁰⁴ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 7. 1. 2008.

¹⁰⁵ Pokorný, Marek: Byl. Je. (A bude.), In: Zorka Ságlová: Hrdina civilizátor, Kant, Praha 2006.

Autorku zde zaujaly opuštěné rajčatové plantáže [333 – 340]. Dřevěné konstrukce, mezi nimiž jsou nataženy provázky a k těm pak přivazovány jednotlivé úponky rostlin, jsou v sezóně shora souvisle zakryté průhlednou jutovou textilií, aby příliš horké letní slunce úrodu nespálilo. Téměř celoroční zemědělská produkce zeleniny je krátce přerušena pouze na dva zimní měsíce, kdy kromě ochlazení přichází také silný vítr. Ten většinou roztrhá poslední části textilie i provázků, takže zemědělci raději začínají každý rok znovu.

Zorka Ságlová tato místa navštívila právě v době, kdy jsou pole opuštěná a budí pocit smutku a zmaru. Ten však v jejích fotografiích není důležitý. Autorka je zaujata spíše podobností zamotaných provázkových úvazků třepetajících se na lince napnuté mezi dřevěnou konstrukcí s jakýmsi neznámým nečitelným písmem, které je pro jednu linii její tehdejší malířské tvorby tak důležité. Toto „písmo“ vytvořené z provázků a odumřelých částí rostlin zachycuje na detailních fotografiích. Na některých se navíc objevují visící a vlající cáry roztrhané ochranné textilie, na nichž slunce vytváří zvláštní barevné a světelné efekty. Tyto fotografie nám připomenou autorčiny práce s textilií jako například vlající šátky se siluetami králíků použité při akci *40 králíků* na Křížovém vrchu u Rudy v roce 1988.

Podobný je cyklus fotografií pořízený v roce 1997 na řeckém ostrově Lefkada. Tentokrát však Zorku Ságlovou zaujaly bílé a červené sítě rozložené na trávě a zajištěné řadami kamenů pod vzrostlými majestátními olivovníky – jeden ze způsobů, jak se zde sklízely olivy [341 – 344]. Tento prakticky motivovaný a přesto esteticky působivý „land art“ místních obyvatel, při kterém je země pokrývána textilií, nám ihned připomene autorčinu akci *Kladení plín u Sudoměře*.

Dalším příbuzným cyklem vynikajícím krásou zachycených barev a atmosférou mořského pobřeží jsou fotografie rybářských lan a sítí rozložených a schnoucích na slunci či navršených do hromad na břehu. Pocházejí opět z Lefkady, ale také z Malty a z dalšího řeckého ostrova

Andros [345 – 349]. Zorka Ságlová pořizuje jejich fotografie se stejným zájmem, jako pracuje ve svých asamblážích s kousky skutečných sítí a zbytků lan, nalezených na pobřeží v Bretani.

Textilu v různých podobách, jako svému výchozímu bodu školních let a zároveň jednomu ze základních motivů svého díla, se Zorka Ságlová věnovala v dalším fotografickém cyklu [350 – 355]. Rozpětí námětu je opět široké – od nezvykle barevných stínů na okenní zácloně doma v Jesenici, přes prodavačku krajkových ubrusů na trhu v řecké Soluni až po gobelínku ve francouzském Aubussonu.

Další spojnici mezi fotografií a malířskou tvorbou představuje v díle Zorky Ságlové soubor fotografií s tématem kruhu, opět v různých podobách od kruhového koláče až po kruhový odtokový kanál [356 – 360]. Kruh se stal také tématem zadaným účastníkům autorčiny mail-artové akce *Milí přátelé* z let 1995-96. Jak úzce spolu jednotlivé okruhy autorčiny tvorby souvisely nám však, spolu se skupinou kruhových maleb využívajících obrazové citace z historie umění¹⁰⁶, ukazují nejlépe fotografie kruhových kanálových poklopů z francouzského Cluny. Jedna z nich byla v roce 1999 přeměněna v malbu na damašku [236]. Červený kruh, v němž je patrný vytkaný damaškový vzor, je ohraničen hutným zeleným pozadím. Do něj jsou pak přeneseny stopy odtokových otvorů a dokonce i lišejník rozrůstající se okolo některých z nich. Stejná fotografie byla v tomtéž roce coby přesný inkoustový tisk přenesena na další plátno s názvem *Za kanálem* [237] a některé části tohoto zobrazení – např. obvod kruhu či již zmiňovaný lišejník – byly zvýrazněny několika malířskými zásahy odpovídající akrylovou barvou.

Námětem poslední série fotografií, která byla rovněž poprvé veřejně prezentována na výstavě v Lounech¹⁰⁷, jsou zvířecí stopy v pouštním písku. Pochází stejně jako fotografie rajčatových plantáží z ostrova Fuerteventura, který autorka navštívila v roce 1997. Tyto všemi směry se křížící řetězce

¹⁰⁶ Viz. kapitola Díla s motivem králíka a zajíce, s. 57 - 58.

¹⁰⁷ Zorka Ságlová, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, 27. 10. 2007 – 3. 2. 2008.

stop nám ihned připomenou akční kresby s otisky tlapek živých králíků, které vznikaly na přelomu osmdesátých a devadesátých let¹⁰⁸, ale můžeme je číst také jako systém znaků příbuzný písmu a porovnávat je například s již zmiňovanou autorčinou tvorbou využívající nalezených znaků a otisků lidských dlaní¹⁰⁹.

Jak už jsem však upozornila na začátku, tento výčet není úplný, pracuje pouze s fotografiemi v tuto chvíli dostupnými a bude tématem dalších prací ho v budoucnu doplnit o další nově zpracované části.

¹⁰⁸ Viz. kapitola Díla s motivem králíka, s. 52 – 53.

¹⁰⁹ Viz. kapitola Nalezená zobrazení, s. 70 - 71.

ZÁVĚR

PRINCIPY TVORBY

Jak již bylo mnohokrát připomenuto a v konkrétních případech ukázáno, dílo Zorky Ságlové se vyznačuje mimořádnou kontinuitou a vnitřní jednotností, které jeho jednotlivé části těsně provazují navzdory velké různorodosti jejich formálních projevů. Jedná se především o několik motivů, které se v jejím díle více či méně zřetelně opakují, a to vždy v trochu pozměněných souvislostech. K těmto několika námětům objevujícím se v její tvorbě od raných začátků až po závěrečné období přidává autorka často s notnou dávkou překvapení pro diváka výrazný nový prvek (postava Batmana na tapiserii *Pocta Rudolfu Schlatauerovi* či ve stejné době se objevující králík)¹¹⁰, který na první pohled působí až provokativně, vždy je ovšem výsledkem racionální úvahy a je pouze součástí širšího záměru autorky a jejího momentálního směřování. Často také souvisí s celoživotním zájmem autorky o kulturní historii, její jednotlivé projevy a vztahy mezi nimi a především její zpřítomňování v současnosti.

Racionální způsob myšlení Zorku Ságlovou nutil vše promýšlet do důsledků a její neobyčejná sečtělost, stejně jako velká otevřenost a vnímavost k novým myšlenkovým proudům a tendencím, jí k tomu poskytovala dostatek materiálu. A právě tato organičnost myšlenkového pozadí jejího díla a věrnost, kterou autorka zachovává výchozím principům své tvorby nás vede k tomu, že ji charakterizujeme jako navýsost konceptuální umělkyni.

¹¹⁰ Na tento moment v tvorbě Zorky Ságlové mne upozornila Magdalena Juříková v rozhovoru z 20. 3. 2008.

Již v šedesátých letech přijala za své několik myšlenek, které se staly určující pro celé její dílo a její celoživotní umělecký postoj. Jednou z nich bylo i tvrzení, že „umělcem může být každý“ a s tím související snaha zapojit diváka do uměleckého procesu, učinit ho ve vztahu k uměleckému dílu co nejaktivnějším. To se samozřejmě projevilo nejvíce v samotných šedesátých letech. V roce 1968 vznikly první objekty kombinující geometrické prvky nízkého hranolu a krychle s oblými míčky. Některými z těchto míčků mohl divák do značné míry libovolně pohybovat, a tak vzhled díla aktivně proměňovat. Vrcholu dosáhl tento autorčin záměr v nikdy nevystavené krychli vytvořené z 27 barevných míčů, která byla vzápětí rozebrána, aby tyto míče moly být použity v první autorčině akci *Házení míčů do rybníka Bořín* a vytvořily tak na hladině rybníka neustále se měnící plovoucí plastiku. Pro své přátele (a v případě akce *Seno – sláma* uskutečněné v roce 1969 v Galerii Václava Špály i pro širší publikum) uspořádala autorka na konci šedesátých a začátku sedmdesátých let ještě čtyři další akce, při nichž se diváci stávali spoluvůrci díla.¹¹¹ Stejně tomu mělo být i v akci *40 králíků* z roku 1988 v rámci projektu *Vítr a objekt* na Křížovém vrchu u Rudy. V nepříznivém počasí se však autorka rozhodla navázat šátky se siluetami králíků na dřevěné konstrukce raději sama.

Při mail-artové akci *Milí přátelé* z let 1995 – 1996 se však tyto myšlenky opět dostaly do popředí a kartičkou s prosbou o namalování kolečka byli obesláni přátelé umělci i laici. U obou skupin vzbudil tento nápad stejně nadšenou odezvu a výsledky jsou ve většině případů co do umělecké kvality nerozlišitelné.¹¹²

V jistém smyslu hrály tyto myšlenky roli i při výběru kreseb hrncířských značek či jiných pomocných archeologických zobrazení za výchozí námět pro autorčiny obrazy vzniklé v devadesátých letech. Pro archeologa, který tato zobrazení překresloval, měla jasný význam a sloužila mu pouze jako odborná pomůcka. Nebyl umělcem a neměl při jejich vytváření ani žádné

¹¹¹ Viz. kapitola Akce, s. 27 – 37.

¹¹² Viz. kapitola Několik pozdějších projektů a akcí, s. 64.

umělecké ambice a přesto tyto kresby dokázaly autorku vizuálně zaujmout.¹¹³

Se zapojením diváka do spoluvytváření uměleckého díla a později do akcí souvisí i nutnost vymezit této „hře“ určitá pravidla. U akcí byly takovým vymezením určení místa, času, dané činnosti a materiálu či jiných pomůcek potřebných k jejímu uskutečnění.

Jako svého druhu hru s pevnými pravidly můžeme však chápat i některé netradiční postupy, které Zorka Ságlová ve své tvorbě opakovaně užívala. Zde je třeba připomenout především použití systému atlasové vazby a jeho přenos z užití tvorby do sféry vysokého umění.¹¹⁴ Záznam technického zakreslení struktury atlasové vazby však sám o sobě autorce nestačil. Pracovala s ním dál tak, že dva takové systémy přes sebe posouvala a v tvorbě využívala až systém vzniklý jejich vzájemným překrytím. Jednotlivé body takto náhodně získané struktury pak v šedesátých letech nahrazovala drobnými geometrickými útvary různých barev. Po období práce na akcích a později tapisériích se v roce 1984 k tomuto typu struktur vrátila – tentokrát však strohou geometrií jednotlivých prvků nahradila mnohonásobně se opakující králičí figurkou nesoucí s sebou své vlastní četné významy.

Podobného principu posunů a vzájemného překrývání využila v letech 1994 – 1995 při práci na cyklu *Jin-jin*. Nalezené zobrazení ženského principu jin je zde odděleno od svého mužského protějšku jang. Ten je nahrazen zrcadlově obráceným obrazem jin a tyto dvě symetrické verze jsou proti sobě posouvány, čímž vzniká složitý lineární obrazec zpochybňující symboliku původního vyobrazení.¹¹⁵

Vrstvení v různém smyslu je pro tvorbu Zorky Ságlové v devadesátých letech vůbec velmi charakteristické. Ať už se jedná o obrazové citace malované na damašku, překrývání různých technik (např. akčních kreseb a obrazových citací, akčních kreseb s vloženým písmem, razítkových kreseb s písmem) či vrstvení nalezených pomocných archeologických kreseb

¹¹³ Viz. kapitola Nalezená zobrazení, s. 65 – 72.

¹¹⁴ Viz. kapitola Konstruktivní tendence a atlasová vazba, s. 20 – 26.

¹¹⁵ Viz. kapitola Díla s motivem králika, s. 60 – 61.

s otisky dlaní a rtů, s pravidelným puntíkovým rastrem nebo s většími geometrickými útvary.

Vraťme se ale k atlasové vazbě. Coby druh struktury je symbolem určitého řádu, ať už ve své čistě geometrické nebo králičí podobě. Jiným druhem struktury jsou pomyslné tabulky, do kterých jsou řazeny archeologické nákresy hrnčářských značek a profilů keramických střepů, starověké písmo, paleta očních stínů nebo jednoduchý puntíkový rastr.¹¹⁶

V neposlední řadě je však strukturou také uskutečněný nákres atlasové vazby v podobě hotové damaškové látky. Ta se v devadesátých letech pro Zorku Ságlovou často stává svébytným podkladem pro malbu. Autorka v těchto dílech sleduje v podstatě dvě linie. V první skupině jsou podklad i malba na něm samostatné, jejich vzájemný vztah je omezen na kontrast pokleslého vzoru látky s uměleckou malbou. Druhá skupina maleb naopak není možná bez svého podkladu, neboť vznikla v přímé reakci na něj – sleduje, podtrhuje nebo naopak tlumí jeho strukturu.

Vztah Zorky Ságlové k textilu je dán již jejím školením v textilním ateliéru profesora Antonína Kybala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Není tedy divu, že se k němu v různých podobách během své tvorby několikrát vrátila.

Kromě atlasové vazby a damaškových látek nebo použití čtverců látky při akci *Kladení plín u Sudoměře* se autorka po dobu nejhoršího odmítání a izolace věnovala vytváření rozměrných tapisérií. Od roku 1976 do roku 1986 jich vytvořila celkem jedenáct, včetně tří zkušebních ze samého počátku tohoto období a dvou netradičních *Králíkáren*, na nichž je motiv vetkán do drátěného pletiva.¹¹⁷

Textil v podobě fragmentů lodních lan a rybářských sítí zaujal autorku také při vytváření asambláží vznikajících od roku 1996 z předmětů nalezených na mořském pobřeží při cestách do Bretaně. Podobný námět sledovala také ve svých fotografických cyklech pořízených v přístavech na

¹¹⁶ Viz. kapitola Nalezená zobrazení, s. 66 - 73.

¹¹⁷ Viz. kapitola Tapisérie, s. 38 - 41.

Maltě a na několika řeckých ostrovech. Ve fotografické tvorbě ji zaujaly také sítě na sklizení oliv, které obyvatelé Řecka rozkládají pod olivovníky nebo sítě kryjící úrodu rajčat na Kanárských ostrovech. Během devadesátých let na cestách do zahraničí stejně jako u nás doma vznikl také samostatný fotografický cyklus věnovaný textilu v tom nejširším smyslu.¹¹⁸

Jiným pro dílo Zorky Ságlové důležitým motivem, kterému rovněž věnovala samostatný fotografický cyklus, je motiv kruhu.

Prvně se v jejím díle objevuje jako jeden z geometrických prvků v monochromních strukturách a reliéfech ze šedesátých let. Z nich se kruhové formy uvolnily do podoby volných bílých míčů ve dvou objektech, o nichž již byla řeč, a později se proměnily v barevné míče naházené do rybníka Bořín.

S kruhem příbuznou podobu vířivé spirály mají i plátna vzniklá mezi léty 1990 – 1994 pomocí razítka běžícího zajíce, emblému vozu Volkswagen Rabbit.

Nakreslit kruh bylo také úkolem pro účastníky již zmiňované mail-artové akce *Milí přátelé* z let 1995 - 1996.

V neposlední řadě je kruh námětem několika pláten z devadesátých let, kde se objevuje jako součást obrazové citace dekoru obíhajícího antickou miskou či nalezeného na okně německé katedrály v Paderbornu. Jindy jde o čistě geometrické zpracování, někdy doplněné otisky razítek s králičí figurou. Plátnem nazvaným *Za kanálem* zase autorka vytvořila spojnici mezi fotografickou a malířskou tvorbou, když jednu svou fotografii odpadního kanálu přenesla na plátno a doplnila malbou.¹¹⁹

Jiným tématem hojně se objevujícím v tvorbě Zorky Ságlové z konce osmdesátých a během celých devadesátých let je písmo – skutečné a srozumitelné či pouze metaforické. V podobě nalezených citátů vztahujících se k tématu králíka sleduje od roku 1987 obrysovou linku siluety králíka na

¹¹⁸ Viz. kapitola Fotografie, s. 89.

¹¹⁹ Viz. kapitola Fotografie, s. 89.

pozadí akčních kreseb s otisky králíčích tlapek. Tyto citáty se objevují také v podobě pravidelně traktovaného rastru doplňujícího strukturu razítkových kreseb.¹²⁰

Dnes již běžnému člověku nečitelné jsou znaky starověkého čínského písma nalezeného v některé vědecké publikaci a přeneseného do série pláten z konce devadesátých let. Podobně je zacházeno i s nalezenými hrnčířskými značkami. Ty nejsou samy o sobě písmem; protože je však autorka jako tajemné zapomenuté písmo vnímá, pojmenovává celou sérii z roku 1995 *Deliramenta*. Doplňuje je navíc otisky dlaní a rtů, které můžeme vnímat mimo jiné jako další formu komunikace.¹²¹

Otisk je rovněž samostatnou kapitolou v díle Zorky Ságlové. Kromě otisků vlastního těla – dlaní, prstů a rtů – na plátnech z cyklu *Deliramenta* a několika dalších příbuzných plátnech stejného období k tomuto tématu patří také otisky králíčích tlapek v akčních kresbách nebo otisky mořské houby či hadříku namočeného v barvě napodobující na mnoha citovaných vyobrazeních charakteristickou strukturu zvětšeného tiskového rastru. Otiskem jsou vlastně i všechny razítkové kresby pracující s králíčí figurkou.

Tématem, které se prolíná snad všemi obdobími tvorby Zorky Ságlové, je krajina. Byla důležitou součástí obraznosti jejích prvních informelních obrazů, které rovněž vznikaly v horizontální poloze jako by to byla plocha krajiny. Je také jednou z určujících součástí jejích akcí, vznikajících vždy v interakci s okolní přírodou a krajinou. Především její akce *Pocta Gustavu Obermanovi* a *Kladení plín u Sudoměře* se dají kvalifikovat jako druh land-artu.

Monumentální, vypreparovaná krajina je také námětem většiny autorčiných tapisérií. Rovněž ve dvou plátnech *Krajina s měsícem* z roku 1992 je hlavním motivem obrazu vytvořeného pomocí různě hustě

¹²⁰ Viz. kapitola Díla s motivem králíka, s. 50 a 52.

¹²¹ Viz. kapitola Nalezená zobrazení, s. 69 - 70.

kladených razítek králičí figury v kontrastu s trojrozměrnou kýčovitou figurkou vytvořenou z mušliček.¹²²

Série nalezených zobrazení hrnčířských značek vznikající od roku 1993 také dostala název *Krajina I – IV* a krajinu skutečně připomíná. Nejdůležitějšími obrazy tohoto okruhu evokujícími krajinu jsou však plátna z cyklu *Pavlov* z roku 2001. Další nalezená zobrazení, tentokrát zachycující archeologické vrstvy, které připomínají linie členící krajinu, jsou přenesena na chvějivě barevný podklad.¹²³

Pocit z přímořské krajiny, zážitek moře a nebe, můžeme nalézt i v asamblážích využívajících zbytků lodních lan a sítí.

K nim se také jasně váže další důležité téma, které s krajinou souvisí, a to téma žvlů. U těchto asambláží jsou to především živly vody a větru, které způsobily destrukci použitých lan a sítí, jež moře vyplavilo zpět na pobřeží, kde je autorka našla. Podobně poničené působením žvlů jsou i rybářské sítě vyfotografované ve středomořských přístavech stejně jako tkanina určená k ochraně rajčat na fotografiích z Kanárských ostrovů.

Toto téma nalezneme i v informelních obrazech, jejichž hořlavé složky autorka nezářídka zapalovala, aby dosáhla žádoucího výsledku a zároveň uskutečnila akci v malém.

To souvisí s akcemi ze šedesátých let, které můžeme vztahovat ke všem čtyřem žvlům: *Házení míčů* k vodě a větru, *Poctu Obermanovi* k ohni, *Kladení plín u Sudoměře* k zemi a *Poctu Fafejtovi* ke vzduchu. Nebyl to sice autorčin původní vědomý záměr, je ale velmi pravděpodobné, že byla touto tematikou ovlivněna, neboť ve stejné době také rozvíjela spolupráci s rockovými skupinami The Primitives Group a The Plastic People of the Universe. Pro The Primitives Group vytvořila některé části scény a především kostýmy na dva koncerty přímo věnované žvlům: Fish Feast věnovaný vodě a v ní žijícím živočichům a Bird Feast věnovaný vzduchu a

¹²² Viz. kapitola Díla s motivem králíka, s. 51.

¹²³ Viz. kapitola Nalezená zobrazení, s. 72 - 73.

létajícím živočichům. Inspirace pocházela od kabalisty Agrippy z Nettesheimu.¹²⁴

Také některé pozdější akce jako *40 králíků*, jejíž téma v rámci většího podniku znělo *Vítr a objekt*, jednoznačně souvisí s tématem žvlů.

K těm nejviditelnějším tématům tvorby Zorky Ságlové patří jistě především králík a s ním spojené obrazové citace z kulturní historie, které se ovšem záhy od tohoto tématu oprostily a vytvořily vlastní okruh nalezených zobrazení převzatých hlavně z odborné literatury. Oběma tématům však bylo věnováno podrobné vysvětlení přímo v příslušných kapitolách¹²⁵, a proto je zde pouze připomínám.

¹²⁴ Viz. kapitola Akce, s. 27 – 37.

¹²⁵ Králík viz. kapitoly Symbol králíka a zajíce, s. 42 - 46, a Díla s motivem králíka, s. 47 - 61. Nalezená zobrazení viz. s. 66 - 73.

KONTEXT TVORBY ZORKY SÁGLOVÉ – SHRNUÍ PARALEL A MOŽNÝCH VLIVŮ

Při zamyšlení nad tvorbou Zorky Ságlové je v naprosté většině případů téměř nemožné identifikovat jasné a přímé vlivy tvorby jiných umělců, jimiž mohla být při své práci ovlivněna. Přesto její rozmanité dílo téměř vždy nějakým způsobem souzní s tendencemi světového výtvarného umění v daném období a zároveň zůstává věrné vlastním východiskům tvorby a neztrácí svou návaznost. Pokud se dá vůbec o nějakých vlivech a podnětech mluvit, pak pouze na základě intelektuální, myšlenkové spřízněnosti. Paralely s tvorbou jiných umělců nacházíme spíše v rovině obsahu, reakce na určitou situaci nebo techniky zpracování těchto děl, než v jejich vizuální podobě.

Dá se říci, že pro dílo Zorky Ságlové byla určující šedesátá léta a četné umělecké tendence této doby, které coby mladá umělkyně na počátku své tvorby vstřebávala. Bylo šťastnou okolností těchto let, že se naše umělecká scéna otevírala světu a stále pružněji a s větší poučeností reagovala na podněty ze zahraničí. Zdrojem těchto nových myšlenek pro širší publikum byly především články některých našich teoretiků v dobových uměleckých časopisech.

Jedním z těchto vlivných teoretiků byl i bratranec Zorky Ságlové, Jiří Padrta. Jak v rozhovoru s Věrou Jirousovou sama říká¹²⁶, Padrta byl pro ni starší a dobře informovanou autoritou. V mládí také sám maloval a později se Zorce Ságlové stal spolehlivým zprostředkovatelem informací o tehdejší světovém vývoji umění. Snad i to byl jeden z důvodů, proč její dílo srovnáváme častěji se světovými tendencemi než s vývojem výtvarného umění u nás.

Zorka Ságlová byla také po většinu svého života ve své tvorbě solitérem, nebyla součástí žádné umělecké skupiny a vlastně ani konkrétního

¹²⁶ Rozhovor Věry Jirousové se Zorkou Ságlovou, in: Výtvarné umění, 1/1993, s. 49.

uměleckého proudu a stála spíše stranou dobově protěžovaných tendencí. To ji jistě do velké míry izolovalo a připravovalo o možnost prosadit se výrazněji na naší umělecké scéně, zároveň jí však tato situace přinášela jinak těžko dosažitelnou míru umělecké svobody i potřebný odstup a nadhled.

Na konci svých studií na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, v roce 1966, se však (tehdy ještě mimo katalog) zúčastnila výstavy Konstruktivní tendence a o dva roky později již řádně vystavovala na Nové citlivosti a stala se tak součástí tohoto důležitého fenoménu v českém umění.

Všechny tvůrce účastníci se této výstavy spojovala snaha o racionalizaci a objektivizaci umění vykrystalizovaná na pozadí vrcholného zaujetí subjektivními emocemi a existenciálními obsahy české verze informelu. Různorodost přístupů k umělecké tvorbě na sklonku šedesátých let se však projevila i mezi umělci Nové citlivosti. Dá se říci, že většina z nich byla již tehdy vyhraněnými osobnostmi a jejich tvorba napříště sledovala vytyčenou linii. A tak v díle jednotlivých umělců nalézáme odkazy k novému realismu, neokonstruktivismu, optickému, minimálnímu, kinetickému či programovému umění.

Mezi většinou mužů se na Nové citlivosti kromě Zorky Ságlové dokázaly prosadit i dvě další umělkyně: Běla Kolářová a Alena Kučerová (kromě nich zde vystoupila ještě Bohumila Grögerová, ale ta patřila k sekci letteristů). Spojuje je zájem o výraznou strukturalizaci obrazu a práce v pravidelné síti bodů - každá s ní ovšem pracuje trochu jiným způsobem.

Zorku Ságlovou zajímá sama struktura, v této fázi její tvorby naplněná pouze jednoduchými geometrickými prvky, s tendencí k monochromii a především se stále větším zájmem o převedení těchto struktur do podoby objektů umožňujících jejich pohyb a interakci s divákem.

Běla Kolářová vytváří své struktury podle různých pravidel z všedních předmětů každodenní potřeby, z nichž většina patří do „ženského světa“. Charakteristický je pro ni rozpor mezi racionalitou užitého systému a banálností důvěrně známých předmětů, které strukturu naplňují. A právě

v tomto bodě se s její tvorbou setkávají pozdější malované struktury Zorky Ságlové z osmdesátých let, v nichž geometrické prvky nahradila postava králíka vyvolávající podobné napětí mezi objektivním řádem a mnohomluvným symbolem.

Hustotu a velikost perforovaných bodů vytvářejících pravidelný rastr grafik a plechových matric Aleny Kučerové určují obrysové linky značně zjednodušených předmětů či postav v nich zobrazených. Důraz na přesnou geometrii struktury a z toho plynoucí zjednodušení tvarů a linií ji dovedlo až na hranici předmětnosti, která však nikdy není zcela potlačena. Díky této oscilaci patří stejnou měrou k Nové citlivosti, jako k okruhu o rok pozdější výstavy Nová figurace.

Jiří Padrta, který napsal programovou stať Nové citlivosti, se často odvolává na myšlenky blízké düsseldorfské skupině Zero a francouzským novým realistům. Není tedy divu, že tyto myšlenky formovaly i umělecký názor Zorky Ságlové.

Nejbližším z tohoto okruhu jí po celý život byl Yves Klein. Z jeho starší tvorby ji jistě oslovily jeho monochromy, které se však objevovaly i v tvorbě členů skupiny Zero, stejně jako akční prvky v Kleinově díle, které byly pro Zorku Ságlovou v této době stále aktuálnější. Rovněž celkové konceptuální zaměření tvorby, které bylo blízké i jejímu způsobu uvažování, je pro oba společné. Také využití přírodních živlů při vytváření uměleckého díla (když Klein například nechal na plátno působit vítr a déšť nebo vytvářel své ohňové obrazy) bylo pro Zorku Ságlovou na konci šedesátých let, kdy přenesla hlavní těžiště své tvorby do akcí ve volné krajině, nesmírně aktuální. Rovněž mořská houba, kterou Klein využívá v četných monochromech a Zorka Ságlová k napodobení tiskového rastru, spojuje oba umělce, byť ji používají různě. Zorka Ságlová měla navíc, na rozdíl od tvorby většiny ostatních zahraničních umělců, možnost vidět Kleinova díla v reálu na výstavě pořádané v létě roku 1968 Národní galerií. Vystaven byl dosti reprezentativní soubor asi 50 děl. Kromě monochromů, kosmologií, ohňových obrazů či antropometrií tu bylo k vidění i dílo s názvem *Vent Paris*

– *Nice*, které vzniklo připevněním plátna na střechu auta během cesty z Paříže do Nice, přičemž na něj mohly působit přírodní živly, především voda a vítr. Zvláště tato myšlenka zabývající se opět tématem živlů a posouvající hranice obecně přijatelného uměleckého postupu prý Zorku Ságlovou nadchla.¹²⁷

Kleinem jsou také pravděpodobně ovlivněné akční kresby využívající barevných otisků králičích tlapek nebo otisky dlaní a rtů na některých plátnech Zorky Ságlové z druhé poloviny devadesátých let. V našem prostředí z Kleina v tomto ohledu vychází i Rudolf Němec, jeho motivace i záměry jsou však odlišné. Na druhou stranu s otiskem vlastního těla a jeho částí, i když v trojrozměrné podobě, pracuje už od konce šedesátých let Eva Kmentová. Přestože se většina těchto otisků a odlitků datuje již do druhé poloviny šedesátých let, jsou si podobné prací s některými stejnými částmi vlastního těla, jeho zvěčněním v díle, zesíleným pocitem jeho přítomnosti a zvláštní kvalitou vyvolávající pocit dotýkání.

Ve svých akcích těsně spjatých s krajinou a přírodními živly měla Zorka Ságlová blízko také k tvorbě land-artistů, z nichž nejbližší vztah měla k Michaelu Heizerovi a Walteru de Mariovi¹²⁸. Tato tendence ve výtvarném umění se začala formovat právě v druhé polovině šedesátých let. Zajímavé je například srovnání díla *Erdraum*, galerijního sálu naplněného zeminou, které vytvořil de Maria v roce 1968 v Mnichově a výstavy *Seno – sláma*, při které ve Špálově galerii v roce 1969 nechala Zorka Ságlová návštěvníky libovolně přemísťovat seno a balíky slámy a vojtěšky.

Výběrem neokázalých materiálů spjatých spíše s běžným životem než klasickou uměleckou tvorbou a svým sepětím s venkovem a jeho reáliemi se tato část tvorby Zorky Ságlové dotýká také některých principů italského hnutí *arte povera*, jehož oficiální ustanovení se klade do roku 1967.

Tématem písma a úryvků textů se tvorba Zorky Ságlové setkává s konceptualisty. Určitý vliv mohla však mít i Padrtou organizovaná výstava

¹²⁷ Rozhovor s Věrou Jirousovou, Praha 21. 3. 2008.

¹²⁸ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 26. 1. 2008.

Obrázek a písmo z roku 1966 či letteristická sekce Nové citlivosti. S textem pracovalo v pozdější době i mnoho dalších umělců: svými často feministicky zaměřenými hesly („truismy“ – od roku 1977) se proslavila Američanka Jenny Holzer, vlastní psané texty ve své tvorbě používal i další Američan Mike Kelley (asi od roku 1978). Nezdá se však, že by Zorka Ságlová v době, kdy z linek písma tvořila kresby králíků doplňujících akční kresby, jejich tvorbu znala.¹²⁹

Jeden z obecně nejznámějších motivů díla Zorky Ságlové, králík, ji spojuje, kromě všech starších kulturních odkazů, které tak pečlivě vyhledávala, s některými jejími současníky jako je Jeff Koons (stříbrný nafukovací králík z roku 1986), Barry Flanagan či Joseph Beuys. Těchto souvislostí si autorka byla vědoma, což dokazují i dvě fotografie z cyklu *Hrdina civilizátor*, na nichž jsou díla dvou posledně jmenovaných umělců zachycena.

Za ideově velmi příbuzné umělce považovala Zorka Ságlová také manžele Anne a Patricka Poirier, kteří ve svém díle pracují hojně s fragmenty historie umění a archeologie například tak, že vytvářejí fiktivní rekonstrukce výsledků bádání v těchto oborech - od vlastních vykopávek až po jejich dokumentaci. Jejich záměry stejně jako měřítko jejich děl jsou však znatelně monumentálnější. Ságlovi se s jejich tvorbou blíže seznámili na jejich výstavě v Museum Moderner Kunst ve Vídni v roce 1994.

I s dílem německého malíře Sigmara Polkeho cítila Zorka Ságlová spřízněnost.¹³⁰ Ten už od roku 1963 začal jako podklad pro své malby využívat běžně dostupné barevně potištěné látky (damašky Zorky Ságlové byly vždy jednobarevné), aby konfrontoval současnou banalitu a všednost s malbou odkazující na starší umění. Dílo *Dürerův zajíc*, v němž je zvíře ze známé kresby posazeno právě na vzorovanou látku, obsahuje dokonce hned tři momenty shodné s tématy tvorby Zorky Ságlové: motiv zajíce, obrazovou citaci z historie umění a netradiční látkový podklad. Zdá se však,

¹²⁹ Rozhovor s Janem Ságlem, Praha 20. 3. 2008.

¹³⁰ Rozhovor s Janem Ságlem, Středokluky 12. 2. 2008.

že zatímco Zorku Ságlovou zajímá spíš zpřítomňování historie a hledání souvislostí, Polkemu jde více o postoje současnosti, s nimiž sebevědomě polemizuje.

Jak už jsem však předeslala na začátku, většina vlivů a odkazů na příbuznou tvorbu jiných autorů je, až na několik málo výjimek, v díle Zorky Ságlové nepřímá, projevuje se někdy až po mnoha letech, prolíná se s dalšími, často mimouměleckými vlivy, a vždy logicky sleduje nit nějakého širšího konceptu.

ŽENSKÉ UMĚNÍ

Zdá se, že Zorka Ságlová otázku ženského umění ve svém díle vědomě nikdy doopravdy nereflektovala. Za jediný výrazně ženský prvek v její tvorbě můžeme považovat pouze její celoživotní výrazný vztah k textilu, tradičně považovanému za typicky ženskou doménu. Můžeme se také dotazovat, nakolik ji ovlivnil fakt, že je ženou, při výběru a zpracování témat jejích děl. Jak v rozhovoru na toto téma sama připouští u jiných umělkyně¹³¹, byl její celkový přístup k výtvarnému umění pravděpodobně ovlivněn tím, co se často označuje jako „ženská citlivost“, trochu jiná senzitivita, určitá intuitivnost. I když v případě Zorky Ságlové stojí tyto vlastnosti zdánlivě v protikladu k jejímu racionálnímu způsobu uvažování založenému na širokých znalostech kulturní historie, přece jen cítíme jejich přítomnost. Je však naprosto samozřejmá, není popírána ani zdůrazňována.

Přesto se v její tvorbě druhé poloviny devadesátých let objevují alespoň dva cykly obrazů, jejichž spojení s tématem ženství je nepochybné. Jsou to série pláten *Jin-jin* z let 1994 – 1995 a *Sheilas* z let 1998 – 2001. V prvním případě jde o nalezené zobrazení ženského principu jin, které je záměrně odděleno od svého mužského protějšku jang, nahrazuje jej vlastním zrcadlovým odrazem a stává se tak jediným, absolutním tématem těchto pláten.¹³² V druhém případě doplnila kosočtvercový damaškový vzor pravidelným rastrem barevných vertikál a takto vzniklou strukturu evokující znaky ženského pohlaví nazvala podle pohanské bohyně zosobňující plodnost, ale i chtíč.¹³³

Pokud chápeme ženské téma také jako práci s vlastním tělem, pak bychom do tohoto okruhu mohli zařadit také cyklus *Deliramenta* z roku

¹³¹ Rozhovor Věry Jirousové se Zorkou Ságlovou, in: Výtvarné umění, 1/1993, s. 49.

¹³² Viz. kapitola Díla s motivem králíka, s. 60 - 61.

¹³³ Viz. kapitola Malby na damašku, s. 79 - 80.

1995 stejně jako několik obdobných plátů ze stejného období, v nichž autorka pracuje mimo jiné s otisky svých dlaní, prstů a rtů.¹³⁴

Ani v jednom případě nešlo s největší pravděpodobností o žádné záměrně zvolené feministické téma. Ženská témata těchto děl navíc logicky navazují na kontext jejího ostatního díla: ženský princip jin patří mezi obrazové citace s postavou králíka, cyklus Sheilas zapadá do linie obrazů reagujících na strukturu podkladového damašku a užití otisků rukou v *Deliramentech* souvisí zřejmě s tématem dorozumívání. Přesto krátký časový odstup, ve kterém všechna zmíněná díla vznikala, a fakt, že se taková témata v autorčině díle nikdy předtím neobjevovala, nám naznačují, že si v tomto období Zorka Ságlová silněji uvědomovala svou ženskou identitu a své tělo.

Je možné, že v době snad nejintenzivněji reflektované a diskutované feministické tematiky u nás pocítovala autorka potřebu se k ní svým vlastním způsobem, tedy s odstupem, nadhledem a dost možná i s jistou dávkou ironie, také vyjádřit. Svou roli možná hrál i její zralý věk, s nímž často přichází i určité potlačení zábran, které dříve nedovolovaly mluvit o choulostivých tématech. Je však také pravděpodobné, že se její vnímání sebe sama a vlastního těla zintenzívnilo pod tíhou nemoci, kterou posledních sedm let svého života před svým okolím tajila.

Nejobjektivnější svědectví o jejím vztahu k tématu „ženského umění“ nám podává rozhovor, který byl v roce 1993 otištěn ve speciálním čísle *Výtvarného umění* zaměřeného na tento fenomén. Rozhovor, v němž Zorka Ságlová odpovídala na uvedené otázky, je součástí většího projektu Věry Jirousové pro toto číslo časopisu, ve kterém se ptala i několika dalších českých umělkyní z různých generací.¹³⁵

¹³⁴ Viz. kapitola *Nalezená zobrazení*, s. 70 - 71.

¹³⁵ Rozhovor Věry Jirousové se Zorkou Ságlovou, in: *Výtvarné umění*, 1/1993, s. 49. Celý rozhovor je reprodukován na s. 110 - 113.

SOUŽITÍ S FOTOGRAFEM JANEM SÁGLEM

Není náhodou, že zmínky o Janu Ságlovi se objevují snad ve všech předchozích kapitolách – Ságlovi se brali už v roce 1964, tedy ještě v době studia Zorky Ságlové na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, a od té doby mělo jejich harmonické soužití nemalý vliv i na jejich práci. Proto považuji za přínosné se nad tímto tématem krátce zastavit alespoň v závěru.

Toto vzájemné ovlivňování v tvorbě se odehrávalo v rovině duchovní i praktické. Především to byly jejich společné zájmy o kulturní historii a otevřenost, se kterou vyhledávali nové myšlenky a přemýšleli o možných souvislostech. Magdalena Juříková ve svém textu ke společné výstavě Ságlových uspořádané v Obecní galerii Beseda v roce 2004 se právě těmito otázkami zabývá: „Kdosi z generace 60. let na toto téma poznamenal, že duchovní semknutost uměleckých párů posiloval vnější režimní tlak.

U Ságlových existovalo však mnoho spojitostí navíc a z nich nejpůsobivější byla vzácná tvůrčí harmonie, která z nich vyzařovala. I když jejich práce pochází z různých oborů, nezapřou stejný způsob vnímání a uvažování o světě, který je obklopoval, a který si zároveň spoluvytvářeli. Jejich pracně - bok po boku - vydobývaná svobodná pozice přinášela určité hodnoty, které přijali a cenili společně. Jedním z těchto principů je hluboká úcta ke vzdělanosti a kultuře, přesněji řečeno ke všemu kultivujícímu, co bychom zahrnuli do humanistického depositu lidstva. S inteligencí sobě vlastní oba komentují ve svých obrazech a fotografiích tyto stopy, a jejich interpretace přináší aktuální esenci minulého i současného.“¹³⁶

To, že každý pracovali v jiném o oboru, znamenalo pro oba obohacení plynoucí z neustálého kontaktu s oběma oblastmi. V díle Zorky Ságlové se důvěrná znalost principů fotografického zachycení a práce s ním projevila v několika směrech - nejpříměji samozřejmě ve vlastní autorčině

¹³⁶ Juříková, Magdalena: úvodní slovo k zahájení výstavy JIN-JANG, Zorka Ságlová a Jan Ság. Obecní galerie Beseda, Praha, 4. 5. – 13. 6. 2004.

fotografické tvorbě. Některé z těchto fotografií také přenášela na plátno, buď přímo nebo se jimi jen inspirovala při malbě, jako je tomu v dílech *Za kanálem* a s ním souvisejícím plátnem *Bez názvu*. Existují však i další spojení. Při převádění nalezených zobrazení z reprodukce do obrazu často využívala techniky projekce na plátno. V několika případech zvětšenou reprodukci dokonce přenesla rovnou na fotoplátno a pak s ní dále pracovala. Tak je tomu například u obrazů *Bohyně pondělí* nebo *Dáma s měsícem*.

Soužití s Janem Ságlem však Zorku Ságlovou ovlivnilo i v jiných směrech. V době její největší společenské i profesionální izolace v sedmdesátých a osmdesátých letech ji Jan Ságl finančně podporoval, takže mohla ve své práci zcela svobodně pokračovat.

Velmi důležitým přínosem pro tvorbu Zorky Ságlové byla také možnost cestovat. V roce 1982 společně vyjeli do zahraničí poprvé. Obstarávání nezbytných povolení jim však ulehčila až práce pro Artcentrum, kterou Jan Ságl získal v roce 1985 a díky níž mohli Ságlovi napříště některé formality obejít.

Dílo Zorky Ságlové představuje neprávem opomíjený článek ve vývoji českého moderního umění. S charakteristickou otevřeností při práci v různých médiích rozšiřuje pojem uměleckého díla v našem prostředí. Svou myšlenkovou jednoduší i formálním experimentátorstvím obohacuje škálu jeho projevů u nás a v nejednom případě je pojítkem s obdobnými tendencemi v zahraničí.

PŘÍLOHY

ROZHOVOR VĚRY JIROUSOVÉ SE ZORKOU SÁGLOVOU. Výtvarné umění, 1/1993, s. 49.

1. Domníváte se, že je výtvarná umělkyně ve své práci stejně svobodná jako muž? Anebo jako žena pociťujete nějakou konkrétní fyzickou či sociální determinaci?

„Když byla moje dcera malá, dávala jsem jednoznačně přednost starání se o ni před vlastní prací. Jak to řeší ostatní umělkyně, nevím.“

2. Považujete hranici mezi mužem a ženou za ambivalentní, nebo jsou pro vás muž a žena výrazně odlišné bytosti s jiným pohledem na svět a jiným přístupem k výtvarné práci?

„Znám jedince s výrazně jiným pohledem na svět a přístupem k práci a nemyslím, že v tom je důležitá a někdy i rozpoznatelná odlišnost podle pohlaví.“

3. Máte konkrétní představu o tom, co je to ženské umění?

„Ne. Myslím, že žádné ženské umění neexistuje. I když naopak, většinou umění dělané ženou bývá jiné. Například pro mne Sonia Delaunay je jednoznačně zajímavější než Robert. Nebo myslím, že dílo Niki de Saint-Phalle by nemohl udělat muž. Naprostá soustředěnost s jakou pracuje

Sophie Curtil se mi také zdá být zcela mimořádná. Ale nenazvala bych jejich práci ženským uměním.“

4. Vzpomenete si, jestli jste si v dětství hrála víc s panenkami nebo klukovské hry? Pamatujete si na svoje první výtvarné projevy? Můžete je popsat? Identifikovala jste se v nich s mužskou anebo s ženskou rolí? A kdy jste si prvně uvědomila, že jste holčička?”

„S panenkami jsem si nehrála. Hráli jsme si v doupatech keřů, stohů a opuštěných sklepů a na stromech, v lomech a na střechách. Dodnes si přesně pamatuji interiér některých stromů, jen sáhnout po té správné větvi. Kreslila jsem od dvou let, ale to vím podle kreseb, které mi rodiče schovávali. První kresby byly kuře a židle. Přesně si vzpomínám na to, jak jsem ve svých čtyřech letech dostala kompletní sadu pastelék, byla jsem zcela fascinována tím, jaká je to spousta krásných barev. Když matka vařila, sedávala jsem v kuchyni na stoličce u štokrdlete a každý den vyhotovila jednu kresbu. Byly to holčičí portréty, postavy narvané do formátu A čtyřky, s komplikovanými účesy a zdobenými šaty. Dá se předpokládat, že jsem se s nimi identifikovala. Byla to velká série, po ní přišla města a hrady. Nevzpomínám si, kdy jsem se vědomě identifikovala s tím, že jsem holčička. Nikdy mě nijak netrápilo, zda jsem žena či muž.“

5. V jungovské psychoanalytické škole hraje v představovém světě muže podstatnou roli obraz ženy – animy jako komplementární části archetypu dokonalé bytosti – hermafrodita. Tuto představu lze ikonograficky sledovat v celém evropském umění, které převážně vytvořili muži. Až od 19. století se ustavuje paralelní linie ženské umělecké tvorby, v níž není výrazně stabilizován obraz muže, který bychom mohli nazvat animus. Má pro vaši tvorbu význam tato představa komplementární části vlastní bytosti – animus?

„Co je pro mě animus? Poznám ho ve snech. Ale v práci? Nevím. Není-li to ovšem králík.“

6. Jedním z určujících rysů mužské populace nastupující generace je zkušenost ztráty či chybění otcovské autority, která znesnadňuje identifikaci s touto rolí a její přijetí spolu se společenskou odpovědností. V komunistických režimech suploval roli svrchované autority stát a zejména umělcům vyhradil nesvéprávné nedospělé osobnosti. Spolu s krizí rodiny je ovšem zproblematizován i vztah ženské části populace k otcovské autoritě, což znesnadňuje obecně přímější vytvoření partnerských vztahů mezi mužem a ženou. Jaká je vaše konkrétní zkušenost s otcovskou autoritou a jste si vědoma problematičnosti jejího významu i obecně?

„Když já jsem vyrůstala, fungovaly rodiny v mém okolí ještě normálně. Dokonce i ve škole byla většina učitelů – mužů, převážně to byly velmi výrazné osobnosti. Vzpomínám si z dětství na každotýdenní rituál, kdy otec na naši prosbu usedl za stůl, aby nám ořezal nožem naše hromady pastelek. Uměl to krásně, seděli jsme s bratrem u stolu a celou tu dobu ho při tom sledovali. Když skončil, tak nám těmi ořezanými pastelkami nakreslil nějakou kresbu, většinou nějakou krajinu, kam jsme chodili na procházku. Někdy se nechal dlouho prosit a fungovalo to vlastně jako odměna, když jsme nezlobili.

Pro mne hrál ještě navíc roli zástupné otcovské autority bratranec Jiří Padrta, který byl o 14 let starší než já. V dětství a v mládí maloval, a byl to vždycky svátek, když si rodiče z každoroční návštěvy přivezli jeho obrázek, nebo když jsme se jako děti směly podívat do pokojíčku, kde maloval. Jeho mínění pro mne hlavně v letech dospívání, ale i později, mnoho znamenalo.

Takže jsem nikdy nedostatkem otcovských autorit netrpěla. Obecně jsem si této problematiky ovšem vědoma a považuji za neštěstí nedostatek učitelů ve školách. Co se týče role umělce v komunistických režimech, myslím, že to je trochu složitější. Pro mne stát nebyl žádnou autoritou, ale nepřítelem, kterého jsem se ze všech svých sil snažila v práci nebrat na vědomí. Ostatně myslím, že v jakékoli společnosti zastupuje umělec roli králova šaška a že je iluzí, myslet si něco jiného.“

7. V současném umění se stále víc objevuje práce s vlastní tělesnou zkušeností. S příchodem akčního umění umělci stále víc pracují s vlastním tělem a tělesná zkušenost se pro ně stává výchozím impulsem, na rozdíl od klasického moderního přístupu, který převážně pracoval s duchovními významy hmoty, čistou vizualitou a idejemi. Domnívám se, že zkušenost s vlastní tělesností je intenzivněji přítomná v umělecké práci žen. Jakou roli ve vaší tvorbě hraje práce s tělesnou zkušeností?

„Nikdy mě nenapadlo moje akce vztahovat ke své tělesnosti, ale naopak vždy k materiálu, se kterým se pracovalo, k místu, živlům, a nezbytné bylo vytvořit potřebnou atmosféru pro správné vyznění akce. Pro mne není podstatné, zda je víc tělesnosti v položení plíny na trávník nebo otištění razítka na plátno. Rozhodně si intenzivně uvědomuji tělesnost při obyčejném malování a nikdy nevím, zda maluje víc hlava či ruka. Spíš je to někdo jinej. Jasně je to u razítkových kreseb, tam je to více gestuální záležitost. Důležitá je pro mne zkušenost s tkaním, tam je velká provázanost těla a materiálu, ale to je ještě komplikovanější o časový rozměr. U kreseb s králíkem, tam je to jednoznačná práce s tělem, samozřejmě králíčím.“

RESUME

Zorka Ságlová was born in Humpolec on 14 August 1942. Between 1961 and 1966 she studied at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague in the textile studio of Antonín Kybal. From informel paintings she moved to structures created out of basic geometrical elements based on a particular textile structure – sateen weave. In 1968 she exhibited her works at the New Sensitivity, an exhibition presenting new tendencies of constructive art, and she became a part of this important phenomenon in Czech art. Her latest objects presented at this exhibition led her to the idea of the viewer as an active participant on the creation of her artworks. This resulted in four actions taking place in the open landscape and an event called *Hay, straw* in the prestigious Gallery of Václav Špála in 1969. For this work she was largely criticized by the communist media as well as the Czech artistic community. This all led to her isolation in the 70's and 80's. From 1976 she created a series of tapestries. During this work she discovered a rabbit/hare as her emblematic symbol for a long period. She started to collect all relevant information about its significance in various cultures. In 1984 she returned to painting. She updated her structures based on sateen weave by using thousands of rabbit silhouettes instead of geometrical elements. In 1987 she started to use various rubber stamps with the motif of a rabbit and also began to work with real rabbits on action drawings. During the 90's she worked in a variety of media and styles from assemblages to photography (both of these are usually somehow connected with travelling). Starting from 1991 a lot of her works are based on visual quotations, found representations derived mainly from art history, archeology or every day

life. In some of her works she also used sateen fabric instead of plain canvas as a basis for painting.

Zorka Ságlová died on 20 November 2003.

PŘEHLEDY

AKCE

- 1969 Házení míčů do průhonického rybníka Bořín
- 1970 Pocta Gustavu Obermanovi, Bransoudov
Kladení plín u Sudoměře
- 1972 Pocta Fafejtovi, Vřísek
- 1980 40 králíků, v rámci akce Vítr a objekt, Křížový vrch, Ruda

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY

- 1969 Seno – sláma, výstava Někde něco, Galerie Václava Špály, Praha (s J. Kolářem, B. Kolářovou, J. Ságlem)
- 1988 Realistické divadlo, Praha
11045 králíků, Drogerie Zlevněné zboží, Brno
- 1989 Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha
- 1990 Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo (s J. Ságlem)
Galerie Opatov, Praha
ÚKDŽ Praha
Galerie umění Karlovy Vary
- 1992 Králíci, Atelier Maxera, Alberndorf, Rakousko (s Franziskou Krammel)
Galerie MXM, Praha
Dům umění města Brna, Galerie Stará radnice, Brno
Tapiserie a kresby, Sovinec
- 1993 Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo
- 1994 Krajiny – Zátíší, Galerie MXM, Praha
Sokolská 26, Centrum Kultury a vzdělávání, Ostrava
- 1995 Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice
- 1997 Galerie Via art, Praha
Milí přátelé, Galerie Na bidýlku, Brno
- 1998 Galerie Genia Loci, Praha
- 1999 Sladký život, Galerie na bidýlku, Brno
- 2001 Galerie Jaroslava Krále, Dům umění města Brna, Brno
- 2002 Dům umění, České Budějovice
Obrazy a asambláže, Galerie Millennium, Praha

2004 JIN-JANG, Obecní galerie Beseda, Praha (s J. Ságlem)
2006 Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha
2006-2007 Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, Brno
2007 Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Louny

SPOLEČNÉ VÝSTAVY

1966 Konstruktivní tendence, Galerie Vysočiny, Jihlava (mimo katalog)
1968 Nová citlivost, Dům umění, Brno; Oblastní galerie, Karlovy Vary; Mánes, Praha
1969 Galerie Václava Špály, Praha
1970 Výstava mladých, Mánes, Praha
1971 Interventi di „land art“, Università degli studi, Lecce, Itálie
1973 De Beneville Pines, Angelus Oaks, Kalifornie, USA
8. Biennale de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paříž, Francie
Omaha Flow Systems, The Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, USA
1979 Krajinná inspirace, Jindřichův Hradec
1980 3. mezinárodní bienále textilních miniatur, Savaria Múzeum, Szombathely, Maďarsko
1981 Mezinárodní výstava textilních miniatur, Jindřichův Hradec; Galerie d, Praha
Návraty k přírodě, Salon fotografia, Bělehrad, Jugoslávie
1982 Czechoslovak imparművészet, Galéria V., Budapešť, Maďarsko
1986 Textilní výtvarníci k současnosti, Slovenské národné múzeum, Bratislava
1988 Salon pražských výtvarných umělců 88, Bruselský pavilon PKO, Praha
Dny otevřeného dialogu, Vysokoškolský klub, Brno
1989 Tschechische Malerei heute, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Esslingen am Neckar, Německo
Nová grafika, výstavní síň Umění – knihy, Vodičkova, Praha
Razítkové umění – Stamp art, Institut průmyslového designu, Praha
1990 Současná česká malba, Walker Hill Art Center, Soul, Jižní Korea
Nové cesty kresby a grafiky, Palác kultury, Praha
1991 Alternativy tapiserie, Dům umění města Brna, Brno; Dom umenia, Bratislava
Art Jonction international, Nice, Francie
Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo
Galerie MXM, Praha
Umění akce, Mánes, Praha; Považská galéria, Žilina
České malířství a sochařství 2. poloviny 20. století ze sbírek Alšovy jihočeské galerie, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou

- 1992 České malířství a sochařství 2. poloviny 20. století ze sbírek Alšovy jihočeské galerie, Galerie Gellner, Příbram; Oblastní Galerie Vysočiny, Jihlava; Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou
 „Drogerie Zlevněné zboží 1986-1989“, Rennes, Francie
 Kolumbovo vejce, Galerie Behémôt, Praha
 Minisalon, Nová síň, Praha
 Šedá cihla 35/1992, Galerie Klatovy/Klenová
- 1993 Mona Lisa, Galerie U Dobrého pastýře, Brno; Galerie j. Matičky, Litomyšl
 Mezinárodní trienále tapiserie a textilního umění Tournai, Belgie
 Galerie MXM Letná, Praha
 Přírůstky. Výběr z let 1987-1992, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice Praha
 Mezi tradicí a postmodernou, Moravská galerie v Brně, Brno
 Příběhy bez konce, Princip série v českém výtvarném umění, Moravská galerie v Brně, Místodržitelský palác, Brno; Národní galerie v Praze, palác Kinských, Praha
 Kriterion 93, Mánes, Praha
 Accrochage, Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo
 „Záznam nejrozmanitějších faktorů...“, Jízdárna Pražského hradu, Praha
 Minisalon, Musée des Beaux-Arts, Mons, Belgie
- 1994 Minisalon, Art and Culture Center, Hollywood; The Contemporary Arts Center, Cincinnati; The World Financial Center-Courtyard Gallery New York, USA
 Moderní česká kresba. 90. léta, Městská knihovna, Boskovice
 Galerie MXM, Galerie umění Karlovy Vary, Letohrádek Ostrov nad Ohří
 Okruh Galerie MXM, Galerie Sýpka, Vlkov
 Nová citlivost, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice; Východočeská galerie v Pardubicích, Pardubice
 26e Festival International de la Peinture, Château-Musée de Cagnes-sur-Mer, Francie
 Nové zisky ve sbírkách kresby Galerie umění Karlovy Vary z let 1984-1994, Letohrádek Ostrov nad Ohří
- 1995 Nová citlivost, Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, Brno; Muzeum umění Olomouc, Olomouc
 Slovo v prostoru, Galerie bří Čapků, Praha
 Actual Textile Art, Konsolidační banka, Praha
 Na Hranici znaku, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora
 Písmo ve výtvarném umění, Kolín
 Kresba a malý formát, Malovaný dům, Třebíč
 Acrochage, Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo
- 1996 Umění zastaveného času, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha
 V prostoru 20. století, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, Praha

- Evropa tušení souvislostí, Pražský hrad, Praha
 Tapiserie obraz prostor, Dům umění města Brna, Brno; Galerie
 výtvarného umění v Hodoníně, Hodonín
- 1997 Umění zastaveného času, Moravská galerie v Brně, Brno; Galerie
 výtvarného umění v Chebu, Cheb
 Tier Art, Atelier Maxera, Alberndorf, Rakousko
 Mezi tradicí a experimentem, práce na papíře a s papírem v českém
 výtvarném umění, Muzeum umění Olomouc, Olomouc
- 1998 „Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979“,
 The Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles, USA; MAK, Vídeň,
 Rakousko; MAC, Barcelona, Španělsko; Museum of Contemporary
 Art, Tokio, Japonsko
 Nové tapiserie, Mánes, Praha
 Současný interiér, design a výtvarné umění, Galerie Genia Loci, Praha
- 1999 Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958-1968, České
 muzeum výtvarných umění v Praze, Dům U Černé Matky Boží, Praha;
 Státní galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb
 Akce slovo pohyb prostor – experimenty v umění šedesátých let,
 Galerie hlavního města Praha, Městská knihovna, Praha
 Nový zlínský salon, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlín
 Umění pro nemocnici, Galerie Václava Špály, Praha
 Výstava pro zvířata, Galerie Sýpka, Vlkov
 Sharjah international Arts Bienial, Sharjah, Spojené arabské emiráty
- 2000 1900-2000. Dva konce století, České muzeum výtvarných umění
 v Praze, Dům U Černé Matky Boží, Praha
 Na Cestě ke stálé expozici, Muzeum umění Benešov, Benešov
- 2001 Femme fatale, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora
 Balance II, Galerie umění Karlovy Vary
 Variace 01, Divadlo Novanta, Mělník
- 2002 III. Nový zlínský salon, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlín
 Na volné téma, Galerie Václava Špály, Praha
 Divočina – příroda, duše, jazyk, Galerie Klatovy/Klenová
 Osobnosti současného českého umění, Muzeum umění Benešov,
 Zámek Jemniště
- 2003 Svět jako struktura, struktura jako obraz, Galerie Klatovy/Klenová
 Praguebiennale 1, Národní galerie v Praze Veletržní palác, Praha
 Asociace a paralely, Galerie Caesar, Olomouc
 Česká malba dnes, Muzeum umění Benešov, Benešov
- 2004 Ejhle světo, Moravská galerie v Brně, Brno
 Grosse Ostbayerische Kunstausstellung 2004, Kunst- und
 Gewerbeverein Regensburg, Německo
 Zima, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha
 Krajina, Národní galerie v Praze, palác Kinských, Praha
 Blízká vzdálenost. České výtvarné umění 1956-1972 ze sbírek Muzea
 umění Olomouc, Muzeum umění Olomouc, Olomouc

2005 Damoklův meč. České výtvarné umění 1956-1972 ze sbírek Muzea umění Olomouc, Muzeum umění Olomouc, Olomouc

ZASTOUPENÍ VE VEŘEJNÝCH SBÍRKÁCH

Národní galerie v Praze

Galerie hlavního města Prahy

Uměleckoprůmyslové museum v Praze

Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

Moravská galerie v Brně

Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou

Galerie umění Karlovy Vary

Severočeské muzeum v Liberci

Oblastní galerie v Liberci

Muzeum umění Olomouc

LITERATURA

PUBLIKACE

Groh, Klaus: Aktuelle Kunst in Osteuropa, DuMont Aktuell , Schauberg 1972, nestr.

Bénamou, Geneviève: L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie, Paris 1979, s. 121-122.

Zhoř, Igor: Proměny soudobého výtvarného umění, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1992, s. 96, 100, 108.

Ševčíkovi, Jana a Jiří: Performance von unten – Tschechoslowakei, in: Performance Ritual Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa, Prestel, München – New York 1993, s. 64-65.

Kliver, Miroslav: Nové tendence v českém výtvarném umění, Masarykova akademie umění, Praha 1994, s. 34-36.

Valoch, Jiří: Výstava Nová citlivost, sborník textů, GVV Litoměřice 1994, s. 5.

Kristine Stiles: Uncorrupted Joy: International Art Actions, in: Out of Action, MoMA and Thames & Hudson, New York 1998, s. 302.

Morganová, Pavlína: Akční umění, Votobia, Olomouc 1999, s. 48-49.

Hanel, Olaf: Od rezistence k opozici a zpět, in: České umění 1939-1999 – programy a impulsy, sborník sympozia, vědeckovýzkumné pracoviště AVU, Praha 2000, s. 119.

Havránek, Vít: Pojem prostoru v české kritice umění šedesátých let, in: České umění 1939-1999 – programy a impulsy, sborník sympozia, vědeckovýzkumné pracoviště AVU, Praha 2000, s. 56.

Klimešová, Marie: České výtvarné umění druhé poloviny 20. století, in: Alternativní kultura/Příběh české společnosti 1945-1989, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 390-391.

Janoušek, Ivo: Malé dějiny geometrického umění, in: Ars Geometrica/Jiná geometrie, Praha, nedat., nestr.

Pokorný, Marek (úvodní text): Hrdina civilizátor, Praha 2006.

Hlaváček, Josef: Nová citlivost. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 228.

Valoch, Jiří: Umění akce, hnutí Aktual, happening. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 251.

Zemánek, Jiří: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 508-510.

Nešlehová, Mahulena: Mezi meditací a expresí. Podněty arte povera, redukce výtvarných prostředků a dynamika výrazu. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 629-630.

ČLÁNKY

Jirous, Ivan M.: Mesaliance či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním?, Výtvarná práce, 1968/3, s. 8.

Padrta, Jiří: L'Art Concret, Opus International, 1968/9, s. 64.

Hrůza, Jan: Psychedelické žezlo v nových rukou, Aktuality a melodie, 1969/19, s. 1.

Jirous, Ivan M.: Plovoucí plastika, Mladý svět, 1969/19, s. 26.

Jirous, Ivan M.: The Primitives Group – česká tvář undergroundu, Sešity, 1969/30, s. 49.

M.L. (Milena Lamarová): Variace na zrcadlení, Výtvarná práce, 1969/12-13, s. 5.

Kliver, Miroslav: Land-Art, výtvarná výchova, 1969/1970/5, s. 86-87.

Chalupecký, Jindřich: Umění v našem věku, Výtvarné umění, 1970/2, s. 70 a 73.

Jirous, Ivan M.: Pocta Gustavu Obermanovi, Výtvarná práce, 1970/7, s. 2.

Jirous, Ivan M.: Current expressions in contemporary Czech art, Artcanada, 1971, October/November, s. 62-65.

Moulin, Raoul-Jean: Sur quelques aspects de l'activité artistique à Prague, Les Lettres françaises, Janvier 1971, s. 26.

Tučná, Dagmar: Krajinná inspirace, Umění a řemesla, 1979/4, s. 5.

Lamarová, Milena: Lausannská koláž, Umění a řemesla, 1980/1, s. 22.

/ap/: Výstava textilních miniatur, Lidová demokracie, 3. 11. 1981, s. 1.

Tučná, Dagmar: Textilminiaturen – Ausstellung in Prag, Textilkunst, 1982/2, s. 70.

Hoffmannová, Antonie: Die Kaninchen von Zorka Ságlová, Neue Prager Zeitung, 15. 7. 1983, s. 3.

/L.K. a A.H./: Králíci, klauni a tapiserie, Umění a řemesla. 1987/2, s. 48-50. The Gold, 1987/5, s. 10.

/Op/: Králíci v drogerii, Brněnský večerník, 9. 3. 1988, s. 3.

Pichler, Karol: Po stopách zmyslu pre textil, Umění a řemesla, 1988/4, s. 22.

L.K. (Ludmila Kybalová): Z textilních výstav, Umění a řemesla, 1989/3, s. 6.

Pohribný, Arsén: Stačily jim dvorky činžáků... aneb mladá generace českých výtvarníků, Svědectví, 1989/87, s. 658.

Československá fotografie II, 1990/11, s. 513.

Čiháková-Noshiro, Vlasta: O potřebách lunárního bestiáře, ...atd, 1990/18, s. 6.

Jirousová, Věra: Velký malý králík – k výstavě Zorky Ságlové, Ateliér, 1990/14, s. 4.

Miler, Karel: Letem výtvarným světem, Lidové noviny, 23. 11. 1990, s. 6.

Ševčíkovi, Jana a Jiří: Finzione o Realtà?, Flash Art, No. 156, 1990, s. 92-93.

Ševčíkovi, Jana a Jiří: Realita nebo iluze?, Výtvarná kultura, 1990/3, s. 36.

Šmejkal, František: Návraty k přírodě, Výtvarné umění, 1990/3, s. 17.

Knížák, Milan: Galerie, Playboy, 1991/5, s. 16.

Slavická, Milena: Postmoderní polibek, Výtvarné umění, 1991/1, s. 20.

Ševčíkovi, Jana a Jiří: Umění akce, Ateliér, 1991/16, s. 4.

Vančát, Jaroslav: Akce a konzervy, Ateliér, 1991/16, s. 1.

Čiháková-Noshiro, Vlasta: Máš toho králíka ráda?, Ateliér, 1992/24, s. 16.

Horáček, Radek: Město patří ženám, Rovnost, 31. 10. 1992, s. 2.

Horová, Anděla: Kolumbovo vejce, Ateliér, 1992/11, s. 4.

Hůla, Jiří: Dopis z Prahy, 12. 9. 1992, Profil, 1992, září, s. 13.

Juler, Caroline: Czech Mate for Feminism, Women's Art, 1992, July/August, s. 27.

Lindaurová, Lenka: Citace a nové stopy, Lidové noviny (Národní 9), 27. 8. 1992, s. 4.

Měřák, Vladimír: Zdařilá vernisáž, Region, prosinec 1992, s. 4.

Pokorný, Marek: Králíci patří do galerie, Prostor, 5. 9. 1992, s. 8.

Zhoř, Igor: Kněžka králíků, Lidové noviny, 13. 11. 1992, s. 11.

Fiala, Jiří: Soukromý a veřejný život králíka, Vesmír, 1993/1, s. 58-59.

/hej/: Monalisy v Brně, Lidové noviny, 4. 5. 1993, s. 11.

Horáček, Radek: Neztracujte mail-art, Ateliér, 1993/13, s. 6.

Jirousová, Věra: Velký malý králík Zorky Ságlové, Výtvarné umění, 1993/1, s. 22- 31.

Pokorný, Marek: Promarněná krajina, Lidová demokracie, 7. 7. 1993, s. 4.

Pokorný, Marek: Mezi králikem a krajinou, Český deník, Praha 22. 11. 1994.

Bartoš, Jan: Zmrtvýchvstání králíků Zorky Ságlové, Večerník moravskoslezský, 17. 10. 1994, s. 10.

Petrová, Eva: Nová citlivost, Ateliér, 1994/16-17, s. 16.

Weber, Milan: Králíci Zorky Ságlové také v Ostravě, Moravskoslezský den, 8. 11. 1994, s. 13.

Weber, Milan: Zorka Ságlová v Ostravě, Ateliér, 1994/25, s. 5.

Hanel, Olaf: Na hranici znaku, Ateliér, 1995/21, s. 5.

Hlaváček, Josef: Písmo ve výtvarném umění, Literární noviny, 28. 9. 1995, s. 11.

Hlaváček, Ludvík: Zorka Ságlová 1965-1995, Týden, 1995/41, s. 94.

Jirousová, Věra: Poselství strohého romantismu, Lidové noviny (Národní 9), 23. 9. 1995, s. XV.

Klivar, Miroslav: Český stamp-art, Prostor Zlín, 1995/3, s. 8.

Lamarová, Milena: Obrazy a textil, Ateliér, 1995/22, s. 12.

Pachmanová, Martina: Slova v prostoru, Ateliér, 1995/18, s. 4.

Pokorný, Marek: Tvorbu Zorky Ságlové zakládá měkký, ženský princip, MF Dnes, 13, 10. 1995, s. 19.

Rous, Jan: Písmo ve výtvarném umění, Ateliér, 1995/22, s. 4.

/schi/: „Scharfer Wind“ weht dem Herzenswunsch entgegen, Neu-Isenburger Anzeigblatt, 15. 12. 1995.

Ševčíkovi, Jana a Jiří: Posttotalitní blues s happyendem, Respekt, 1995/37, s. 22.

Baum, Tomáš: Tkané obrazy z manufaktury, Lidové noviny, 29. 8. 1996, s. 11.

Janoušek, Ivo: Tušení souvislostí, Ateliér, 1996/15-16, s. 6.

Jirousová, Věra: Válka se živí sama, Lidové noviny, 15. 6. 1996, s. 11.

Valoch, Jiří: Nejen králíci..., Ateliér, 1996/4, s. 16.

Hůla, Jiří: Portrét z vernisáže: Zorka Ságlová, Denní telegraf, 15. 4. 1997, s. 13.

Jirousová, Věra: Jin a jang a neznámé kódy, Lidové noviny, 17. 4. 1997, s. 10.

Lamarová, Milena: Skládání a rozkládání Zorky Ságlové, Ateliér, 1997/11, s. 4.

/mon/: Malířka Ságlová vystavuje v galerii Via art, MF Dnes, 21. 4. 1997, s. 5.

Pokorný, Marek: Fragmenty, které si žádají celek, MF Dnes, 18. 4. 1997, s. 19.

Jirosová, Věra: Aktuální přítomnost v masochismu a hysterii, Umění akce na světové scéně od 50. do 70. let, Umělec, 1998/5, s. 27.

Pokorný, Marek: Teď už snad nikdo nepochybuje, že tady ženské umění existuje, MF Dnes, 27. 3. 1998, s. VI.

/aho/: Malířka mísí fotografii a malbu, MF Dnes, 9. 2. 2000, s. 5.

Morganová, Pavlína: Nové obrazy Zorky Ságlové, Ateliér, 2000/5, s. 5.

Snodgrass, Susan: Toward a New Bohemia, Art in America, 2000/4, s. 88.

Zorka Ságlová, Profil, 2000/7, s. 20.

Nešlehová, Mahulena: Karlovarská galerie umění bilancovala podruhé, Ateliér, 2001/16-17, s. 12.

Vaňous, Petr: Femme fatale, Ateliér, 2001/9, s. 4.

Gabrielová, Bronislava: Třetí nový zlínský salon jako zrcadlo doby, Ateliér, 2002/18, s. 1.

Janata, Michal: Progresivní nepohoda sladkých let šedesátých, Ateliér, 2002/2, s. 6 a 16.

Málek, Tomáš: Galerie uvádí Ságlovou, MF Dnes (Jižní Čechy), 2. 3. 2002, s. D4.

Valoch, Jiří: Metafory (většinou) krajín, Ateliér, 2002/3, s. 5.

/rob, čtk/: Dům umění města Brna patří obrazům Zorky Ságlové, Rovnost, 4. 1. 2002.

Zorka Ságlová: Obrazy a asambláže, Galerie Millennium, MF Dnes, 8. 11. 2002, s. C/9.

Juříková, Magdalena: Za Zorkou Ságlovou, Ateliér, 2003/25-26, s. 3.

Adamovič, Adam: Výstava Běly Kolářové a Zorky Ságlové. Dvě výtvarnice pátrají ve všednosti po kráse, Hospodářské noviny, 31. 1. 2006.

Geometrie, králíci a happeniny Zorky Ságlové, Time IN, 2006/3, s. 22-23.

Kolář, Martin: Zorka Ságlová, Ateliér, 2006/5, s. 1 a 16.

Kubičková, Klára: Vnitřní krajiny Zorky Ságlové, MF Dnes, 1. 12. 2006, s. C7.

Machalický, Jiří: Smutní králíci Zorky Ságlové, Lidové noviny, 22. 2. 2006, s. 22.

Ozuna, Tony: Rascally rabbits. Ságlová retrospective reprises the era of underground art, The Prague Post, March 15-21, 2006, s. B19.

Švagrová, Marta: Dámy českého umění v NG, Lidové noviny, 27. 1. 2006, s. 16.

Vaňous, Petr: Zorka Ságlová. Polarity volného prostoru a klece, Art & Antique, 2006/3, s. 82-83.

Vanča, Jaroslav: Dvě podoby výtvarné nezávislosti, Týdeník rozhlas, 6. 3. 2006.

Pospiszyl, Tomáš: Výtvarný kapsář, Týden, 23. 1. 2006.

Vitvar, Jan V.: Králík na žiletkách, Nedělní svět, 29. 1. 2006, s. 12.

Zorka Ságlová. Retrospektiva, MF Dnes, 13. 1. 2007.

Zorka Ságlová, Ateliér 2007/1, s. 3.

Wagner, Radan: Králíkárna Zorky Ságlové, A2 Kulturní týdeník, 2007/1, s. 9.

Zemánková, Terezie: Zorka Ságlová, Art & Antique, 2007/12, s. 78-80.

Juříková, Magdaléna: Nejen králíci. Zorka Ságlová v Lounech, Art & Antique, 2008/1, s. 68-69.

KATALOGY

Nová citlivost, Dům umění města Brna 1968, březen-duben, OGVU Karlovy Vary, květen-červen, Výstavní síň Mánes, Praha, červenec-srpen, nestr.

Padrta, Jiří: Někde něco, Galerie Václava Špály, Praha 1969, 14.-31. 8., s. 7-9.

Friedan, Ken: Source – Music of the Avant garde, Issue Number 11, Composer/Performer Edition, Sacramento, California 1972, s. 1 a 43-45.

8e Biennale de Paris, Manifestation Internationale des Jeunes Artistes, 15. 9. – 21. 10. 1973, nestr.

3. Nemetzetközi miniatűrtextil biennálé, Savaria Múzeum, Szombathely 1980, nestr.

Csehszlovák iparművészeti kiállítás, Galéria V, Műcsarnok 1982, červenec-srpen, nestr.

Ševčíkovi, Jana a Jiří: Der Versuch einer Deutung. Tschechische Malerei heute, Galerie der Stadt Esslingen 1989, 29. 1. – 26. 2., s. 19 a s. 46-49.

Janoušek, Ivo: Zorka Ságlová, ÚKDŽ Praha 1990, listopad, nestr.

Jirousová, Věra: Malý velký králík Zorky Ságlové, Karlovy Vary 1990, nestr.

Nové cesty kresby a grafiky, Palác kultury, Praha 1990, 15. 8. – 3. 9., nestr.

Ševčík, Jiří: Zorka Ságlová und Jan SágI, Galerie Coupole, Neu-Isenburg 1990, 18. 5. – 6. 7., nestr.

Ševčíkovi, Jana a Jiří: Tkaní, králík a čas naší existence, GVV Karlovy Vary 1990, nestr.

Česká současná malba, Walker Hill Art Center, Galerie hl. města Prahy 1990, 4. 6. – 13. 7., nestr.

Valoch, Jiří: Zorka Ságlová, Galerie Opatov 1990-1991, nestr.

Alternativy české a slovenské tapisérie, Dům umění města Brna, Moravská galerie v Brně a Etnografický ústav, 28. 2. – 31. 3. 1991, nestr.

Čiháková-Noshiro, Vlasta: Umění akce – umění žít, in: Umění akce, Výstavní síň Mánes, Praha 1991, 8. 7. – 11. 8., s. 19-20.

Galerie MXM, Praha 1991, nestr.

Jirousová, Věra: Akce 60. let, in: Umění akce, Výstavní síň Mánes, Praha 1991, 8. 7. – 11. 8., s. 5.

Kolumbovo vejce, Galerie Behémót, Praha 1992, nestr.

Minisalon, Nová síň, Praha 1992, 7. 5. – 7. 6., s. 192.

Přírůstky soudobého užitého umění z let 1981-1992. Moravská galerie v Brně, kat. č. 606.

Valoch, Jiří: Zorka Ságlová, Dům umění města Brna 1992, 20. 10. – 22. 11. 1992, nestr.

Šedá cihla, 35/1992, Galerie Klatovy-Klenová 1992, 27. 6. – 20. 9., nestr.

Galerie MXM, 1992/1993, nestr.

Deuxième Triennale Internationale de Tournai, Maison de la Culture de Tournai, Belgique 1993, 20. 6. – 30. 9., s. 200.

Hanel, Olaf: Kriterion 93, Výstavní síň Mánes, Praha 1993, 19. 10. – 7. 11., nestr.

Příběhy bez konce, Princip série v českém výtvarném umění, Moravská galerie v Brně, Brno 1993, 9. 9. – 31. 10., s. 88-89.

Hlaváček, Josef: Ohlédnutí za Novou citlivostí. Nová citlivost, GVV Litoměřice 1994, červen-září, s. 5. a s. 25.

Jirousová, Věra: Le Message d'un romantisme austère, 26e festival international de la peinture, Château – Musée de Cagnes-sur-Mer 1994, 25. 6. – 18. 9., s. 110.

Ságlová, Zorka (vlastní text), Centrum kultury a vzdělávání, Ostrava 1, Sokolská 26 a MXM Praha 1994, 11. 10. – 11. 11., nestr.

Valoch, Jiří: Land art a konceptuální umění, in: Krajina, Sorosovo centrum současného umění a Galerie hl. města Prahy, Praha 1994, s. 32.

Lamarová, Milena: Zorka Ságlová 1965 – 1995, GVV Litoměřice 1995, nestr.

Na hranici znaku, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora 1995, 3. 8. – 7. 9., nestr.

Slovo v prostoru, Galerie bří Čapků, Praha 1995, 6.-25. 6., nestr.

Sovinec 1992 – 1994, Společnost přátel umění v Sovinci 1995, nestr.

Evropa – tušení souvislostí, Správa Pražského hradu/Stary královský palác, Praha 1996, 12. 6. – 25. 8., nestr.

Neumann, Ivan: Báseň, in: Umění zastaveného času – Česká výtvarná scéna 1969-1985, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha, říjen-listopad 1996, s. 65, 12. 6. – 25. 8. 1996, s. 22.

Actual Textile Art, Dům umění města Brna, Brno – Moravská gobelínová manufaktura, Valašské Meziříčí 1997, 22. 8. – 3. 9., nestr.

Výstava mail-artu/Kolečko, Galerie Na bidýlku, Brno – Kant Praha 1997, nestr.

Umění zastaveného času/Akce, koncepty, události, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha 1997, 25. 9. – 24. 11., s. 92-93.

Kybalová, Ludmila: Nové tapiserie z Moravské gobelínové manufaktury, ke 100. výročí MGM, Výstavní síň Mánes, Praha 1998, 16. 3. – 9. 4., s. 13.

Out of Actions, Zwischen Performance und Objekt, MAK Wien 1998, s. 301-302, April 1999, nestr.

Neumann, Ivan: Nová příroda – Poezie racionality, in: Umění zrychleného času, Česká výtvarná scéna 1958 – 1968, České muzeum výtvarných umění v Praze (20. 10. – 28. 11. 1999) a Státní galerie Cheb (16. 3. – 7. 5. 2000), s. 59.

Nový zlínský salon 1999, Státní galerie Zlín 1999, s. 114.

Sladký život, Galerie Na bidýlku, Brno, říjen 1999 /vlastní edice/

Dva konce století, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha 2000, 27. 9. – 19. 11., nestr.

Morganová, Pavlína: České akční umění šedesátých let v dobovém tisku, in: Akce, slovo, pohyb, prostor, experimenty v umění šedesátých let, Galerie hl. města Prahy 2000, s. 55 a 61.

Na volné téma... ale k věci, Galerie Václava Špály, Praha 2000, 3.-28. 5., nestr.

Srp, Karel: ...toto není happening, ale..., in: Akce, slovo, pohyb, prostor, experimenty v umění šedesátých let, Galerie hl. města Prahy, Praha 2000, s. 30 a 59.

100 + 1 uměleckých děl z dvacátého století, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha 2000, s. 157.

Liška, Pavel: Obrazy jako poetické hlubinné znakové sondy. Zorka Ságlová – obrazy, Galerie Jaroslava Krále, Dům umění města Brna, 21. 12. 2001 – 27. 1. 2002, nestr.

Juříková, Magdalena: Zorka Ságlová. Obrazy a asambláže, Galerie Millennium, 6. 11. – 5. 12. 2002.

Nový zlínský salon 2002, KGVU Zlín 2002, nestr.

Praguebiennale 1, Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha 2003, 26. 6. – 24. 8., s. 538.

Knížák, Milan (ed.): Zorka Ságlová, Národní galerie v Praze, Praha 2006, 27. 1. – 8. 4. 2006.

Zorka Ságlová, Galerie Benedikta Rejta, Louny, 27. 10. 2007 - 3. 2. 2008.

ROZHOVORY

O strukturách, krajinách a radosti, Žena a móda, 1982/5 (s Milenou Lamarovou).

Výtvarná výchova, 1998/4, s. 20-21 (s Alenou Dokonalovou).

Mezi performancí a objektem (1949-1979), Ateliér, 1998/7, s. 8 (se Zdeňkem Freislebenem).

VYOBRAZENÍ

Sešity pro literaturu a diskusi, září 1969, Házení míčů do průhonického rybníka Bořín, s. 65.

Havel, Ivan M.: Scale Dimensions in Nature, Center for Theoretical Study, Praha 1993, fig. 15.

Mary Chaseová: Harvey, program Realistického divadla Z. Nejedlého, Praha, sezóna 1987/1988, nestr.

(zpracováno s využitím starších přehledů Magdaleny Juříkové a Veroniky Zboranové)

DALŠÍ POUŽITÁ LITERATURA

Erjavec, Aleš (ed.): Postmodernism and the Postsocialist Condition. Los Angeles 2003.

Hoptman, Laura and Pospiszyl, Tomáš (ed.): Primary Documents, A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950's. New York 2002.

Hall, James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991.

Layard, John: The Lady of the Hare. Londýn 1944.

Leinz, Gottlieb: Malířství 20. století. Praha 1996.

Rosalind E. Krauss Passages in Modern Sculpture. Londýn 1977.

Rauschenberg fotografie, Centre George Pompidou. Paris 1981.

David Hockney fotografie, Centre George Pompidou, Paris 1982.

Emil Nolde, Kunstforum Bank Austria, Vídeň. 7. 12. 1994 – 12. 3. 1995.

Bláha, Jaroslav a Slavík, Jan: Průvodce výtvarným uměním V. Praha 1997.

Pijoan, José: Dějiny umění 10. Praha 1986.

SEZNAM BAREVNÝCH VYOBRAZENÍ

- I. Bez názvu, 1995, 59x41.5 cm, razítko, tužka na papíře**
- II. Triturus alpestris alpestris, 1999, 140x115 cm, akryl a lak na plátně**
- III. Seno – sláma, srpen 1969, Galerie Václava Špály, Praha, součást výstavy Někde něco (další vystavující Jan SágI, Běla Kolářová a Jiří Kolář)**
- IV. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 61x54 cm, kombinovaná technika na lepence**
- V. Bez názvu, 1965, 158x118 cm, olej na plátně**
- VI. Pocta Gustavu Obermanovi, březen 1970, Bransoudov u Humpolce, účastníci: autorka, Milan Hlavsa, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Jan SágI**
- VII. Pocta Rudolfu Schlatauerovi, 1981 - 1982, 240x240 cm, tapiserie, vlna**
- VIII. Bílý králík, 1992, 100x85 cm, akryl a olej na plátně**
- IX. 2209 králíků, 1985 - 1986, 95x95 cm, akryl na plátně**
- X. Ušima dovnitř II, 1992 -1994, 145x145 cm, akryl a olej na plátně, razítko**
- XI. V hloubi duše oba víme, 1987 - 1989, 73x102 cm, akční kresba, akvarel tužka na papíře**
- XII. Bohyně pondělí, 1992, 130x100 cm, akryl na fotoplátně**
- XIII. Jin - jin IX, 1995, 145x105 cm, akryl a lak na plátně**
- XIV. Zorka Ságlová signuje nalezenou králíkárnou, červenec 1988, Ruda**
- XV. Deliramenta I, 1995, 115x115 cm, akryl a lak na plátně**
- XVI. Hendaye, 2000 – 2003, 120x105 cm, akryl na damašku**
- XVII. Bez názvu, 1998, 29,5x21 cm, ruční papír, akvarel, nalezené předměty**
- XVIII. Fotografie z cyklu Hrdina civilizátor, od roku 1982**
- XIX. Sheilas, 1998, 135x115 cm, akryl na damašku**

SEZNAM ČERNOBÍLÝCH VYOBRAZENÍ

1. Bez názvu, nedatováno (asi 1961 – 1963), 20x35 cm, akvarel laky plátno
2. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 52,5x40 cm, kombinovaná technika
3. Bez názvu, nedatováno (asi 1963), 55x42,5 cm, kombinovaná technika
4. Bez názvu, nedatováno (asi 1963), 33x54,5 cm, kombinovaná technika
5. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 61x54 cm, kombinovaná technika
6. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 10x15 cm, kombinovaná technika
7. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 15x10 cm, kombinovaná technika
8. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 10x15 cm, kombinovaná technika
9. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 15x10 cm, kombinovaná technika
10. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 10x15 cm, kombinovaná technika
11. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 10x15 cm, kombinovaná technika
12. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 10x15 cm, kombinovaná technika
13. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 15x10 cm, kombinovaná technika
14. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 10x15 cm, kombinovaná technika
15. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 10x15 cm, kombinovaná technika
16. Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 15x10 cm, kombinovaná technika

17. Bez názvu, 1965, 158x118 cm, olej na plátně
18. Bez názvu, 1966, 160x120 cm, olej na plátně
19. Růžová struktura, 1966, 218x180 cm, olej na plátně
20. Bez názvu, 1966, 120x120 cm, olej na plátně
21. Bez názvu, (asi 1967), 120x120cm, olej na plátně
22. Bez názvu, 1967, 120x120 cm, olej na plátně
23. Reliéf, 1966, 45x45 cm, mosaz, hliník
24. Reliéf, 1967 - 1968, 34,5x34,5 cm 2x, plexisklo, dřevo, lak
25. Struktura II, 1967, 105x105 cm
26. Bez názvu, asi 1968, 120x120 cm
27. Bílá struktura IV, 1969, 105x105 cm
28. Bez názvu, 1968, výška 73 cm, dřevo, lak
29. Bez názvu, 1968, 120x120x4 cm, dřevo, sololit, míče, lak

30. – 35. Házení míčů do průhonického rybníka Bořín, duben 1969 (projekt ze srpna 1968), zámecký park v Průhonicích u Prahy, účastníci: autorka, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Jan SágI, členové hudebních skupin The Primitives Group, The Plastic People of the Universe a jejich přátelé
36. – 41. Seno – sláma, srpen 1969, Galerie Václava Špály, Praha, součást výstavy Někde něco (další vystavující Jan SágI, Běla Kolářová a Jiří Kolář)

42. – 48. Pocta Gustavu Obermanovi, březen 1970, Bransoudov u Humpolce, účastníci: autorka, Milan Hlavsa, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Jan SágI
49. – 55. Kladení plín u Sudoměře, květen 1970, louky na místě bitvy u Sudoměře, účastníci: autorka, Josef Janíček, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Milena Lamarová, Jan SágI.
56. – 62. Pocta Fafejtovi, říjen 1972, opuštěná tvrz Vřísek, Zahrádky u České Lípy, účastníci z okruhu přátel hudební skupiny The Plastic People of the Universe
63. Plakát kapely The Plastic People of the Universe, 1968
64. Snímání masek The Primitives Group, 1967
65. The Primitives Group, Bird Feast, kostýmy navrhla Zorka Ságlová, 1969
66. The Plastic People of the Universe, buben pomalovala Zorka Ságlová, 1969
67. Buben pro The Plastic People of the Universe, 1969
68. Koženkové obleky pro The Plastic People of the Universe, 1972
69. Krajina se sfingou, 1979, 280x182 cm, tapiserie, vlna
70. Krajina s modrým králíkem, (asi 1984), 210x243 cm, tapiserie, vlna
71. Krajina s červeným králíkem, 1980 - 1981, 210x243 cm, tapiserie, vlna
72. Pocta Rudolfu Schlatauerovi, 1981 - 1982, 240x240 cm, tapiserie, vlna
73. Králíkárna, 1980, 19,4x19,4 x2 cm 6x, výšivka na drátěném pletivu
74. Velká králíkárna, 1981 - 1982, 294x196x12 cm, výšivka na drátěném pletivu
75. Krajina s měsícem, 1983 - 1984, 200x250 cm, tapiserie, vlna
76. Velký králík, 1985 - 1986, 240x240 cm, tapiserie, vlna
77. 2411 králíků, 1988 - 1989, 95x115 cm, akryl na plátně
78. 250 strakáčů, 1985, 95x115 cm, akryl na plátně
79. 2416 králíků, 1985 - 1987, 95x115 cm, akryl na plátně
80. 2244 králíků, 1988 - 1989, 95x115 cm akryl na plátně
81. 2412 králíků, 1987 - 1989, 95x115 cm, akryl na plátně
82. 2384 králíků, 1984 - 1989, 95x115 cm, akryl na plátně
83. 2209 králíků, 1985 - 1986, 95x95 cm, akryl na plátně
84. 2209 králíků, 1987, 95x95 cm, akryl na plátně
85. 2209 králíků, 1989, 95x95 cm, akryl na plátně
86. 2209 králíků, 1988, 95x95 cm, akryl na plátně
87. 2209 králíků, 1988, 95x95 cm, akryl na plátně
88. 2005 králíků, 1990, 95x95 cm, akryl na plátně
89. 2209 králíků, 1988 - 1990, 95x95 cm, akryl na plátně
90. 2209 králíků, 1986 - 1987, 95x95 cm, akryl na plátně
91. Bez názvu, 1989, 70x101 cm, razítková kresba
92. Bez názvu, 1989, 70x101 cm, razítková kresba
93. Bez názvu, 1989, 41,5x58,5 cm, razítková kresba
94. Bez názvu, 1989, 41,5x58,5 cm, razítková kresba

95. Bez názvu, 1989, 41,5x58,5 cm, razítková kresba
96. Bez názvu, 1989, 41,5x58,5 cm, razítková kresba
97. Bez názvu, 1989, 63x48,5 cm, razítková kresba
98. Bez názvu, 1989, 63x48,5 cm, razítková kresba
99. Otevřený dialog 6, 1989, 70x101 cm, razítková kresba
100. Otevřený dialog 15, 1989, 70x101 cm, razítková kresba
101. Otevřený dialog IX, 1989, 70x101 cm, razítková kresba
102. Otevřený dialog XII, 1989, 70x101 cm, razítková kresba
103. Bez názvu, 1991, 30x20,5 cm, razítková kresba
104. Bez názvu, 1991, 42x29,5 cm, razítková kresba
105. Bez názvu, 1991, 29,5x20,5 cm, razítková kresba
106. Bez názvu, 1992, 42x29,5 cm, razítková kresba
107. Bez názvu, 1991, 30x21 cm, razítková kresba
108. Bez názvu, 1991, 30x20,5 cm, razítková kresba
109. Bez názvu, 1994, 30x20,5 cm, razítková kresba
110. Bez názvu, 1994, 30x20,5 cm, razítková kresba
111. Bez názvu, 1995, 59x41,5 cm, razítko, tužka
112. Bez názvu, 1994, 48x63 cm, razítko, pastelka
113. Bez názvu, 1995, 41,5x58,5 cm, razítko akryl
114. Život a smrt Richarda rytíře von Kralik, 1991, 106x120 cm, fotoplátno, razítko
115. Z cyklu Richard von Kralik, 1994, 42x29,5 cm, xerox, razítko
116. Bez názvu, nedatováno (asi 1994), 42x29,5 cm, xerox, razítko
117. Question Reproduktion, 1992, 52x43 cm, fotoplátno, razítko, koláž
118. Bez názvu, 1992, 115x115 cm, akryl a olej na plátně
119. Bez názvu, 1991, 115x115 cm, akryl a olej na plátně, razítko
120. Bez názvu, 1991, 115x115 cm, akryl a olej na plátně, razítko
121. Bez názvu, 1991, 105x105 cm, akryl na plátně
122. Ušima dovnitř II, 1992 -1994, 145x145 cm, akryl a olej na plátně, razítko
123. Rabbits IV, UŠIMA VEN, 1991, 145x145 cm, akryl a olej na plátně, razítko
124. Rabbits II, 1990, 145x145 cm, akryl a olej na plátně, razítko
125. Rabbits I, 1990, 145x145 cm, akryl a olej na plátně, razítko
126. Krajina s měsícem II, 1992, 105x105 cm, akryl a olej na plátně, razítko, nalezený objekt
127. Krajina s měsícem I, 1992, 105x105 cm, akryl a olej na plátně, razítko, nalezený objekt
128. - 129. Práce na akčních kresbách s živým králíkem
130. Poněvadž Rodney Bayham opravdu připomíná králíka, 1990, 73x102 cm, akční kresba, akvarel, tužka
131. Ich werde ihn selber hier einschreiben, 1990, 73x102 cm, akční kresba, akvarel, tužka
132. Byl to králík s modrou pentličkou na krku, 1987, 73x102 cm, akční kresba, akvarel, tužka

133. Tady jsem, pane, 1987, 73x102 cm, akční kresba, akvarel, tužka
 134. Měsíc je tradičně nestálý, 1987 - 1988, 73x102 cm, akční kresba, akvarel, tužka
 135. Ist das Nebel, Wolke, Wasser..., 1990, 73x102 cm, akční kresba, akvarel, tužka
 136. Bez názvu, 1995 - 1999, 59x59 cm, akční kresba, tužka
 137. Bez názvu, 1995 - 1999, 59x59 cm, akční kresba, tužka

138. Satyr hrající si se zajícem, (A Satyr playing with a Hare) 1991, 100x135 cm, akryl a olej na plátně
 139. Dáma s měsícem I, 1992, 120x100 cm, akryl na plátně
 140. Bílý králík, 1992, 100x85 cm, akryl a olej na plátně
 141. Eros se zajícem, 1992, 130x100 cm, akryl na plátně
 142. Bohyně pondělí, 1992, 130x100 cm, akryl na fotoplátně
 143. Dáma s měsícem II, 1992, 130x100 cm, akryl na fotoplátně
 144. Jak bude po smrti, 1993, 100x110 cm, akryl a lak na plátně
 145. Der Blaue Reiter, 1992 -1993, 145x145 cm, akryl a olej na plátně
 146. Králík utěšitel, 1993, 100x120 cm, akryl a lak na plátně
 147. Červený lev, 1999, 100x120 cm, akryl a lak na plátně
 148. Tanec se zajícem, 1993, 80x145 cm, akryl a olej na plátně, razítko
 149. Tanec se zajícem, 1993, 80x145 cm, akryl a olej na plátně, razítko
 150. Orfeus, 1994, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
 151. Okolo lustru, 1994, 115x115 cm, akryl na plátně
 152. Bez názvu, 1994, 115x115 cm, akryl na plátně
 153. Bez názvu, 1993, 115x115 cm, akryl na plátně
 154. Trojice, 1993, 115x115 cm, akryl na plátně
 155. Nepojmenovaný, 1995 - 1996, 120x120 cm, akryl na plátně
 156. Polévka s písmenkama, 1995 -1997, 120x120 cm, akryl a olej na plátně
 157. Ale svět tvrdí, že je kulatý a točí se, 1994, 120x120 cm, akryl na plátně

158. Jin - jin VIII, 1995, 145x105 cm, akryl a lak na plátně
 159. Jin - jin V, 1995, 145x105 cm, akryl a lak na plátně
 160. Jin - jin IX, 1995, 145x105 cm, akryl a lak na plátně
 161. Jin - jin III, 1994, 145x130, akryl a lak na plátně
 162. Jin - jin VII, 1995, 90x80 cm, akryl a lak na plátně
 163. Jin - jin I, 1994 - 2000, 120x120 cm, akryl a lak na plátně
 164. Jin - jin II, 1994, 100x145 cm, akryl a lak na plátně
 165. Jin - jin VI, 1995, 100x145 cm, akryl a lak na plátně
 166. Jin - jin, 1994, 35x50cm, akryl a lak na plátně

167. – 168. 40 králíků, červenec 1988, Křížový vrch u Rudy
 169. Zorka Ságlová signuje nalezenou králíkárnou, červenec 1988, Ruda
 170. Marina di Ravenna, 1988, Itálie
 171. Sádroví králíci odlití do velikonoční formy, Galerie MXM, 1994, Praha

172. Sádroví králíci odlití do velikonoční formy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1995
173. Výzva zaslaná účastníkům mail-artové akce Milí přátelé, 1995 - 1996
174. – 178. Výstava pohlednic zaslaných účastníky akce Milí přátelé, Galerie Na bidýlku, Brno, 1997
179. – 181. Chudáčku Bene (reakce na akci Bena Vautiera Nechci dělat umění, chci být šťastný), Out of Actions, MAK, Vídeň, 1998
182. Horská krajina při východu měsíce, 1993, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
183. Krajina I, 1993, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
184. Krajina II, 1993, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
185. Krajina III, 1993, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
186. Krajina s lodí kama při západu slunce a východu měsíce, 1993, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
187. Bez názvu, 1994 - 1996, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
188. Zátíší s jablky, 1993, 145x115 cm, akryl a lak na plátně
189. Zátíší s pomeranči, 1993, 145x115 cm, akryl a lak na plátně
190. Zvířata I, 1993, 145x115 cm, akryl a lak na plátně
191. Zvířata, 1994, 145x115 cm, akryl a lak na plátně
192. Zvířata II, 1994, 145x115 cm, akryl a lak na plátně
193. Zvířata III, 1994, 145x115 cm, akryl a lak na plátně
194. Oční stíny I, 1995, 135x115, akryl na plátně
195. Oční stíny II, 1995, 135x140 cm, akryl na plátně
196. Bez názvu, 1997, 58,5x41 cm, akryl na papíře
197. Bez názvu, 1997, 50x35, sítotisk a kresba tužkou
198. Bez názvu, 1999, 41,5x29 cm, ruční papír, akryl, tužka
199. Bez názvu, 2002, 41,5x29 cm, ruční papír, akryl, tužka
200. Bez názvu, 1997, 59x41.5 cm, akryl na papíře
201. Bez názvu, 1995, 42x29 cm, akryl na papíře
202. Krajina (růžová), 1995 - 1997, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
203. Krajina s ještěrkou, 1995, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
204. Krajina možná s andělem, 1995 - 1997, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
205. Krajina s jezerem, 1996 - 1999, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
206. Krajina (fialová), 1997, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
207. Bez názvu, 1997 - 1998, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
208. Dvacet dva, 1998, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
209. Jedenáct, 1999, 140x115 cm, akryl a lak na plátně
210. Deliramenta I, 1995, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
211. Deliramenta II, 1995, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
212. Deliramenta III, 1995, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
213. Deliramenta IV, 1995, 115x115 cm, akryl a lak na plátně
214. Triturus alpestris alpestris, 1999, 140x115 cm, akryl a lak na plátně
215. Poslední, 2003, 120x120 cm, akryl na plátně
216. Bez názvu, nedatováno, 21x29,5 cm, xerox, akryl

217. Rodinný portrét, (asi 1998), levá část, 140x160 cm, akryl na plátně
218. Rodinný portrét, (asi 1998), pravá část, 140x160 cm, akryl na plátně
219. Obr. 1. Pavlov, 2001, 100x135 cm, akryl na plátně
220. Obr. 2. Pavlov, 2001, 100x135 cm, akryl na plátně
221. Obr. 3. Pavlov, 2001, 100x135 cm, akryl na plátně
222. Obr. 5. Pavlov, 2001 - 2003, 100x135 cm, akryl na plátně
223. Obr. 6. Pavlov, 2001, 100x135 cm, akryl na plátně
224. Obr. 7. Pavlov, 2001, 100x135 cm, akryl na plátně
225. Pavlov, 2001 - 2003, 100x135 cm 6x, akryl na plátně
226. Židle, 1994, 115x115 cm, lak na damašku
227. Židle II. 1995 - 1996, 115x115 cm, lak na damašku
228. Karphi, 1994, 115x115 cm, akryl a lak na damašku
229. Ještěrky, 1999, 105x105 cm, akryl a lak na damašku
230. Bez názvu, 1996, 115x135, akryl a lak na damašku
231. Bez názvu, 1996, 105x105 cm, akryl na plátně
232. Bez názvu, 1996 - 1997, 115x200 cm, akryl na damašku
233. Bez názvu, nedatováno, 90x125 cm, detail, lak na damašku
234. Bez názvu, 1998, 145x105 cm, akryl na damašku
235. Pozitivní negativ, 1999, 115x115 cm, akryl na damašku
236. Bez názvu, 1999, 115x115 cm, akryl na damašku
237. Za kanálem, 1999, 120x120cm, inkoustový tisk, akryl na plátně
238. Jižní strana hory, 1997, 115x115 cm, akryl na damašku
239. Bez názvu, 1997 - 1998, 100x100 cm, akryl na damašku
240. Zelený, 2000, 100x110 cm, akryl na damašku
241. Zelený II, 2000, 115x135 cm, akryl na damašku
242. Zelený III, 2000 - 2001, 115x115 cm, akryl na damašku
243. Zelený IV, 2000, 100x100 cm, akryl na damašku
244. Červený, 2000, 115x115 cm, akryl na damašku
245. Hendaye, 2000 - 2003, 120x105 cm, akryl na damašku
246. Sheilas, 1998, 135x115 cm, akryl na damašku
247. Sheilas II, 1998, 105x105 cm, lak na damašku
248. Sheilas III, 1998 - 2001, 160x115 cm, lak na damašku
249. Sheilas, 1998 - 2001, 160x115 cm, lak na damašku

250. Tirolaps, 1992, 130x115 cm, plátno, nalezený objekt
251. Tirolaps II, 1992, 130x115 cm, plátno, nalezený objekt
252. Tirolaps I, 1992, 130x115 cm, plátno, nalezený objekt
253. Tirolaps III, 1992, 90x80 cm, plátno, nalezený objekt
254. Bez názvu, 1999, 29,5x20,5 cm, ruční papír, nalezené předměty
255. Bez názvu, 1999, 29,5x20,5 cm, ruční papír, nalezené předměty
256. Bez názvu, 1999, 29,5x20,5 cm, ruční papír, nalezené předměty
257. Bez názvu, 1997, 43x51 cm, ruční balicí papír, nalezené předměty
258. Bez názvu, 1997, 43x51 cm, ruční balicí papír, nalezené předměty
259. Bez názvu, 1997, 43x51 cm, ruční balicí papír, nalezené předměty
260. Bez názvu, 1999, 46x60 cm, nalezené předměty, papír
261. Bez názvu, 1996, 105x105 cm, akryl, plátno, nalezené předměty

262. Bez názvu I, 2000, 105x105 cm, akryl, plátno, nalezené předměty
263. Bez názvu, 2000, 105x105 cm, akryl, plátno, nalezené předměty
264. Kassandra, 2001, 105x105 cm, akryl, plátno, nalezené předměty
265. Bez názvu, 1996 - 1997, 41x29 cm, nalezené předměty, akryl

266. Bez názvu, 1996 - 1997, 41x29 cm, nalezené předměty, akryl
267. Bez názvu, 1996 - 1997, 41x29 cm, ruční papír, tužka, nalezené předměty
268. Bez názvu, 1998, 29,5x21 cm, ruční papír, akvarel, nalezené předměty
269. Bez názvu, 1998, 29,5x21 cm, ruční papír, akvarel, nalezené předměty

270. Bez názvu, 1999, 29,5x21 cm, ruční papír, akvarel, nalezené předměty
271. Bez názvu, 1998, 29,5x41 cm, ruční papír, akvarel, nalezené předměty
272. Bez názvu, 1998, 29,5x41 cm, ruční papír, akvarel, nalezené předměty
273. Bez názvu, 1999, 21x29,5 cm, frotáž, akvarel, nalezené předměty
274. Bez názvu, 1999, 21x29,5 cm, frotáž, akvarel, nalezené předměty
275. Bez názvu, 1999, 21x29,5 cm, frotáž, akvarel, nalezené předměty
276. Bez názvu, 1999, 21x29,5 cm, frotáž, akvarel, nalezené předměty
277. Bez názvu, 1994, 59x29,5 cm, digitální pigmentový tisk, frotáž
278. Bez názvu, 1994, 44,5x30 cm, digitální pigmentový tisk, frotáž
279. Bez názvu, 1994, 44x30 cm, digitální pigmentový tisk, frotáž
280. Bez názvu, 1994, 30x21 cm, frotáž, akvarel
281. Z cyklu sladký život, 1998, 43x51 cm, ruční balicí papír, nalezené předměty
282. Z cyklu sladký život, 1998, 43x51 cm, ruční balicí papír, nalezené předměty
283. Z cyklu sladký život, 1999, 41x29 cm, digitální tisk, papír, cukr
284. Z cyklu sladký život, 1999, 41x29 cm, digitální tisk, papír, cukr

285. – 332. Fotografie z cyklu Hrdina civilizátor, od roku 1982
333. – 340. Fotografie z rajčatových plantáží na ostrově Fuerteventura, 1997
341. – 344. Fotografie sítí, do kterých se sklízí olivy, z ostrova Lefkada, 1997
345. – 349. Fotografie rybářských sítí z ostrovů Lefkada a Malta, asi kolem 1997
350. – 355. Fotografie z cyklu o textilu, nedatováno
356. – 360. Fotografie na téma kruhu, nedatováno

KATALOG VYOBRAZENÍ